


# جدلية الأنا والآخر

## في الخطاب الشعري في المفضليات

«تجليات البقاء والفناء في الخطاب الشعري لشعراء المفضليات
في ضوء علاقة الأنا بالآخر»



تأليف :
زينــة غنيــم




طبع بدعم من وزارة الثقافة
2021



# جدليّة الأنا والآخر

# في الخطاب الشعريّ في المفضليّات






# جدليّة الأنا والآخر

## في الخطاب الشعريّ في المفضليّات

"تجليّات البقاء والفناء في الخطاب الشعريّ لشعراء المفضليّات
في ضوء علاقة الأنا بالآخر"

تأليف

زينة غنيم




2 0 2 1



811.1

غنيم، زينة محيي الدين

جدلية الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات / زينة محيي الدين غنيم . - عمان: المؤلف، 2021

( )ص.

ر.إ.: 2021/8/4526

الواصفات : //النقد الأدبي// التحليل الأدبي//الشعر العربي//العصر الجاهلي/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية او اي جهة حكومية اخرى

**ISBN : 9789923321843**



الطبعة الأولى 2021





**دار يافا العلمية للنشر والتوزيع**

الأردن – عمان – تلفاكس 00962 6 4778770

ص.ب 520651 عمان 11152 الأردن

**E-mail: dar_yafa @yahoo.com**




طبع بدعم من وزارة الثقافة

2021

# الإهداء

إلى من ألهمتني المجد والطموح ...

ملهمتي في الحياة

إلى أمي ... ثمرة من ثمار غرسها






# تقديم

يبقى الشّعرُ العربيُّ القديمُ عاليا سامقا، يتأبّى على دارسيه وقارئيه، ويكاد يكون عصيّا على محبيه وعاشقيه، وذلك لما فيه من اللغة القديمة العتيقة، وأسماء الأعلام والأماكن والبقاع والأحداث البعيدة، والصور الفنية التي يَعْتَوِرُها بعض الغموض أحيانا كثيرة.

ولا ريب أن دراسة هذا الشعر والبحث فيه ليست بالأمر اليسير، وليس التصدي لدراسة بعض مسائله وكشف أسراره وهتك أستاره بالأمر الهين سهل المنال، وأن بلوغ الغاية من ذلك كله يحتاج إلى جهد وجَلَد، كما يحتاج إلى صبرٍ وأناة.

وتبرز المفضليات التي اختارها المفضل بن محمد بن يعلى الضَّبّيُّ (ت حوالي 168 هـ) من عيون الشعر العربي القديم وروائعه، فقد انتخب المفضل الضَّبّيُّ مئة وثمانٍ وعشرين قصيدة لسبعةٍ وستين شاعرًا، منهم سبعةٌ وأربعون شاعرًا جاهليًا وأربعة عشر شاعرًا مخضرمًا وستة شعراء إسلاميين. وكان الغرض من ذلك تدريس ابن أمير المؤمنين الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور (ت 158 هـ) المهدي، وكانت المفضليات هذه أقدم مجموع في اختيار الشعر، تلاه بعد ذلك مختارات أخرى: كالأصمعيات والمعلقات وجمهرة أشعار العرب ...

ولما كانت المفضليات من عيون الشعر العربي وروائعه، ومما استحسنه وانتخبه المفضل الضبي العلامة اللغوي الكبير، فقد تصدى لشرح قصائدها والتعليق عليها وبيان ما فيها ثُلّةٌ من العلماء الكبار والأدباء الأجلاء منهم: أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري (ت 304 هـ)، وأبو علي بن محمد المرزوقي (ت 412 هـ)، وأبو زكريا يحيى بن الخطيب التبريزي (ت 502 هـ) وغيرهم.

في هذه الروائع من شعرنا القديم كان للباحثة زينة محيي الدين غنيم صولات كثيرة، وجولات عديدة، استطاعت من خلالها أن تستخرج لنا من أشعار المفضيات وقصائدها دُررًا نفيسةً تكشف لنا عن علاقة الأنا بالآخر، فجاءت دراستها الموسومة بـ "جدلية الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات" في تمهيد وثلاثة فصول.

تناولت في التمهيد الأنا والآخر في حقول العلوم الإنسانية، وموقف الأنا من الآخر، والأنا بين الذات والهُوية، وتوقفت بالتحليل والنظر الدقيق عند الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات.

وعقدت الفصل الأول من دراستها القيمة عن الأنا والمكان من حيثُ البيئة الطبيعية والمقدمة الطللية، والتحام الذات بموضوعها الرئيسي أو افتراقها عنه وبَيْنَها منه.

وجاء الفصل الثاني للحديث عن الأنا والحيوان الذي غالبا ما جعله الشاعر معادلا موضوعيا له. وقصرَت الفصل الثالث من دراستها القيمة على العلاقة بين الأنا والسُّلطة، موضحة موقف الأنا من النظام القبلي الذي كان ضرورة حتمية للفرد آنذاك وإن كان التمرد من قِبَل الأنا عليه في بعض الأحايين، فكان هذا الفصل كاشفا لجانب مهم من الحياة الاجتماعية للعرب عهد ذاك.

كل هذا بحثته زينة غنيم ودرسته وقدمته بلغة عالية راقية، لغة سليمة بليغة، وأسلوب علمي رصين، ورؤية دقيقة كاشفة، فكان أن جاءت دراستها على الصورة المُرضية التي يجد فيها القارئُ الجديدَ المفيدَ، وإنني لأرجو أن يفيد منها الباحثون والمهتمون بشعرنا وتراثنا العربي القديم.

أ.د. حمدي منصور

أستاذ الأدب القديم ونقده في الجامعة الأردنية




# المقدمة

بدأت صلتي بتراثنا الأدبي والنقدي مذ كنت طالبة في مرحلة البكالوريوس، إذ كانت تستهويني مواد الأدب والنقد القديم وتستثير كوامني؛ لذا استحوذت عليّ فكرة دراسة التراث القديم ومحاولة سبر أغواره برؤية حديثة، بالإفادة من نتاجات الحقول الأخرى وأدوات النقد الحديثة، فندبت نفسي لتحقيق ما أصبو إليه من خلال دراسة الأدب القديم ومعالجته من منظور حديث.

فتناولتُ المفضليات بالدراسة والتحليل على كثرة الدراسات التي أضاءت جوانب مختلفة منها، لكنني اخترت أن أتناولها من منظور نفسي واجتماعي، وارتأيت أن أسلط الضوء على الحوار الدائر بين الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات، لما لهذه الثنائية من أهمية في الكشف عن التداعيات النفسية للشاعر، وكشف الستار عن نظرته إلى الوجود، من خلال تجلية علاقة أناه بالآخر على اختلافه وتعدده.

وتعد ثنائية الأنا والآخر من أبرز القضايا التي شغلت النقاد والباحثين في حقل الدراسات الأدبية الحديثة؛ إذ تفضي هذه الثنائية إلى فهم علاقة الشاعر ببيئته ومجتمعه، على اعتبار أن الآخر هو كل ما يقع خارج الأنا، كما تعد دراسة التراث الشعري القديم في ضوء نتاجات حقول الدراسات الإنسانية وأخص بالذكر المنهج النفسي، من أهم الدراسات التي تلقي الضوء على الجوانب المستترة في النص الشعري القديم، إذ تكشف بحق عن المكنونات النفسية للشاعر التي برزت فيما جادت به قريحته.

وترتبط ثنائية الأنا والآخر بالأغراض الشعرية ارتباطا وثيقا؛ إذ تتمحور حول القضايا المتصلة بعلاقة الشاعر ببيئته الطبيعية والاجتماعية، واستجابته للتحديات التي تفرضها عليه بيئته ومنظومة الحياة السائدة في عصره، وتنطوي تلك القضايا الوجودية في كنهها على القلق الوجودي المتصل بثنائية الحياة والموت في ظل الظروف البيئية السائدة في شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي؛ فالقارئ للتراث الشعري القديم عامة، والمفضليات خاصة يستطيع أن يتلمس علاقة تلك الثنائية بالقضايا التي تؤرق كوامن الشاعر الجاهلي وتخامر نفسه.

وستحاول هذه الدراسة أن تكشف عن تجليات العلاقة بين الأنا المتمثلة بالذات الشاعرة، والآخر - على اختلافه - في حدود بيئة الأنا ومجتمعها، ومحاولة استكناه الحوار الدائر بينهما من خلال تقصي تجليات هذه الثنائية في الخطاب الشعري في المفضليات، وتقع هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة؛ ويتناول التمهيد مفهوم ثنائية الأنا والآخر في حقول الدراسات الإنسانية النفسية والفلسفية والاجتماعية، وتطرقت فيه إلى تسليط الضوء على أثر البيئة الطبيعية في تحديد منظومة الحياة في شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي، وتطرق الشعراء إلى اتخاذ الطبيعة بنوعيها الصامتة والصائتة معادلا موضوعيا لما يخامر كوامنهم.

وعقدتُ الفصل الأول للكشف عن الحوار الدائر بين الأنا المتمثلة بالذات الشاعرة، والآخر المتمثل بالمكان، وحاولت فيه استنطاق النص الطللي الذي أسقط الشاعر عليه هواجسه وقضاياه التي تؤرقه، وفيه سيلحظ اختلاف نظرة الأنا إلى الآخر بحسب المنظور الذي تراه من خلاله.

وخصَّصتُ الفصل الثاني للتطرق إلى علاقة الأنا بالحيوان، الذي اتخذ منه الشاعر معادلا موضوعيا يعبر من خلاله عما يعتور نفسه ويختلجها؛ فمن خلال رسمه لمشاهد الحيوان في نسيجه الشعري يتبين لنا مواقف الأنا/ الذات الشاعرة من القضايا الوجودية المبثوثة في تلك المشاهد التي تتأرجح بين الانتصار للحياة أو التسليم بحتمية الموت.

بينما قصرتُ الفصل الثالث على استقصاء علاقة الأنا بالسلطة المتمثلة بالنظام القبلي السائد في شبه الجزيرة العربية، وأشرت فيه إلى اختلاف موقف الأنا من ممثل السلطة/ سيد القبيلة، فعند استبطان الخطاب الشعري في المفضليات نجد موقفين للأنا في خطابها الموجه إلى ممثل السلطة؛ يتمثل الأول بالخضوع له والإذعان لسلطته، أما الثاني فنجد فيه الأنا متمردة وفي تحدٍ مباشر في خطابها معه.

كما أشرتُ في ذات الفصل إلى علاقة الأنا التي تمثل الذات الفردية بالسلطة المتمثلة بالذات الجماعية، وفيها نجد الأنا منتمية غالبا إلى الذات الجماعية/ السلطة وذائبة في بوتقتها، إذ يعلو في ثنايا الخطاب الشعري في المفضليات صوت القبيلة بشكل يكاد معه أن تذوب أنا الشاعر في لب الجماعة، لكن هذه القاعدة لا تطلق على اطرادها، فقد يحدث شرخ في الرابطة القبلية يفضي إلى حدوث قلق في انتماء الأنا إلى السلطة، ومع هذا فإنها تبقى منضوية تحت لوائها، ولا تخرج عن هيمنتها، فتبقى الأنا ذائبة في الذات الجماعية/ النحن.

ونَهَجتُ في هذه الدراسة منهجَ الدرس النفسي والمنهجَ التحليلي والاستقرائي، وأفدتُ من نتاجات العلوم الإنسانية؛ كعلم النفس وعلم

الاجتماع، كما عمدتُ إلى توظيف مصطلحات المنهج النفسي في تحليل اختيارات المفضل الضبي الشعرية ومحاولة استبطانها، واتخذت من المفضليات مصدرًا أساسيًا لهذه الدراسة بشروحاتها المختلفة؛ كشرح ابن الأنباري، وشرح التبريزي، إضافة إلى النسخة التي حققها أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون.

وبعد، فإنّي لا أدعي إتمام هذه الدراسة على أكمل وجه، وأسأل الله أن أكون قد وُفقت في ما ندبت نفسي للقيام به في هذه الدراسة، وإن وقع فيها شيءٌ من النقص أو الخلل، فالكمال لله وحده، إذ لا أنشد سوى تقديم دراسة علمية موضوعية منزهة عن كل هوى أو ميل، وأسأل الله أن يبلغنا الغاية وحسن القصد.

والله أسأل التوفيق والسَّداد في القول والعمل

# التمهيد

تعد دراسة الشعر العربي القديم، من منظور المناهج والدراسات الحديثة، إحدى جوانب خدمة هذا التراث والنهضة به، حيث ينهج بعض سدنة هذا التراث النهج الحداثي في قراءة الشعر القديم وإيضاح ما يكتنزه من غموض، فيفيدون من نتاج الدراسات الحديثة في فهم النصوص الشعرية القديمة، وتقديمها في قراءة جديدة، على اعتبار أن النصوص القديمة تحتمل التأويل وتعدد القراءات.

واستحوذت جدلية الأنا والآخر على اهتمام الباحثين في حقل الدراسات الثقافية والأدبية؛ لما لها من دور في الكشف عن هوية الذات وهوية الآخر، ومدى تأثير الآخر في الذات وموقفها منه على اختلافه وتعدده، فكل ذات تفسر الآخر وتنظر إليه بحسب رؤيتها الخاصة، ومصطلح الأنا والآخر من المصطلحات الحاضرة بشكل جلي في الدراسات الأدبية الحديثة؛ إذ تقودنا دراسة هذه الثنائية إلى فهم طبيعة العلاقة بين الذات المتمثلة بالذات الشاعرة والآخر على اختلافه كما تجسدت في الخطاب الشعري القديم، وقد اتخذت هذه الدراسة من ديوان المفضليات أنموذجًا لدراسة الحوار الدائر بين الأنا والآخر؛ إذ لا يمكن فهم الفرد ومعرفة رؤيته ونظرته إلى الحياة والوجود إلا من خلال بيئته ومحيطه، وذلك تبعا لما يرد في حقل الدراسات الاجتماعية، وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى إحدى ركائز هذه الثنائية؛ المتجسدة باستحالة وجود أحد الأطراف دون الآخر ومن هنا لا يمكن فهم الذات دون

وجود الآخر، الذي يصنع الاختلاف بين الطرفين، ويشعر الذات بما يميزها عن الآخر المغاير.

ونجد في الخطاب الشعري في المفضليات تربة خصبة تسهم في تجلية جوانب هذه النظرية وتقوية دعائمها؛ فمن خلال سبر أغوار هذا الخطاب المتمثل باختيارات المفضل الضبي الشعرية تتشكل للباحث شواهد غنية تدعم ما تذهب إليه هذه النظرية، كما تعكس صداها بوضوح في ثنايا هذا الخطاب.

### -أولا: الأنا والآخر في حقل العلوم الإنسانية

إن تحديد مفهوم دقيق للأنا والآخر ومحاولة بلورة معالمه ليس بالأمر الهين؛ فلهذه الثنائية وجود حاضر في حقول معرفية مختلفة؛ كالفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، إضافة إلى الدراسات الثقافية، وعند العودة إلى المعاجم العربية نجد تعريفا للآخر تحت مادة (أخر)، فنجد في لسان العرب مفهوم الآخر من الناحية اللغوية مرتبطا بالغيرية "والآخر، بالفتح: أحد الشيئين وهو اسم على أَفْعَلَ، والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة؛ لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة. والآخر بمعنى غير كقولك: رجل آخر، وثوب آخر"[1]، وكذلك في تهذيب الأزهري: "وقول الله عز وجل: "وأُخر": معناه: جماعة أخرى [...] ومعنى "آخر": شيء غير الأول الذي قبله"[2]، وفي ضوء ما ورد آنفا يتضح أن الآخر مرتبط بالغيرية والاختلاف.

---

1- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت711هـ/1311م)، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 2004م، مادة أخر.

2- الأزهري، أبو منصور (ت370هـ/981م)، **تهذيب اللغة**، ط1، (تحقيق: رياض زكي قاسم)، دار المعرفة، بيروت، 2001م، مادة أخر.

ولا يمكن أن يكون هناك أنا دون وجود للآخر المختلف، والهوية التي تنتمي إليها الأنا هي التي تميزها عن الآخر المختلف عنها؛ فبذلك تكون الأنا غير الآخر وتبعا لذلك لا يمكن ملاحظة سماتها وخصائصها دون وجود ذلك الآخر الذي يبرز من خلاله الاختلاف الكامن بينهما، فلا يدرك الإنسان هُويته إلا عند اصطدامه بثقافات أخرى مغايرة، إذ تتسم العلاقة بين قطبي هذه الثنائية بالجدلية، وذلك يقتضي استحالة وجود أحدهما دون الآخر "وجدلية الأنا والآخر تعني، في الحالات كلها، أنه يستحيل وجود الواحد منها من دون وجود الآخر، أو معرفة الواحد منها من دون معرفة الآخر، حتى أصبح كل من هذه الثنائية عاملا لمعرفة الآخر"(1).

والأنا ذات وجود اجتماعي أكثر من كونها ذات وجود فردي؛ إذ لا يمكن تحديد سماتها وخصائصها إلا في ظل واقع اجتماعي، تستمد منه ما يميزها عن غيرها، ويجعل منها آخر عند الطرف المغاير لها؛ فلا تتطور الذات ولا تنمو إلا من خلال الخبرات التي تكتسبها عندما تتفاعل مع بيئتها الاجتماعية والطبيعية(2)، إذ تنمو الأنا وتكتسب هُويتها من البيئة التي نشأت فيها واستمدت منها قيمها ولغتها وعاداتها وثقافتها وكل ما يميزها عن الآخر المختلف عنها، فالهوية التي تنتمي إليها الأنا هي أحد معايير الاختلاف مع الآخر؛ إذ تدرك الأنا من يختلف عنها ومن يشاركها بالصفات المرتبطة بالهوية المشكّلة لذاتها، كما ترتبط الذات بالثقافة والعادات والقيم والتقاليد والخصائص المشكلة لهويتها، ففي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى تقابل

---

1- العودات، حسين (2010م)، **الآخر في الثقافة العربية**، ط1، بيروت: دار الساقي، ص19.

2- ماي، رولو (1993م)، **البحث عن الذات**، (ترجمة: عبد علي الجسماني)، ط1، عمان: دار فارس، ص5.

الأنا والآخر وثنائية الهوية والاختلاف، "والاختلاف والهوية متضايفان، أي لا يفهم أحدهما إلا بالآخر، ولا يوجد إلا به، فلا معنى للهوية دون الاختلاف، كما لا معنى للاختلاف دون الهوية"[1]، وبذلك يكون اختلاف الآخر مرآةَ هوية الذات.

ويتسع مفهوم الآخر ليشمل كل ما هو غير الأنا، فليس بالضرورة أن تكون الأنا من جنس الآخر أو مطابقة له، فقد يكون الآخر كل ما هو خارج الأنا، فالآخر "اسم خاص للمغاير، يقال للأشخاص والأشياء والأعداد، ويطلق على المغاير في الماهية، ويقابله الأنا"[2]، وفي ضوء ما سبق يتبين لنا أن الآخر قد يكون من غير جنس الأنا، وعليه فمن الممكن أن يكون حيوانا أو شيئا ماديا أو أن يتجلى في الطبيعة التي تعيش فيها "أما الآخر فقد يتموضع في ذوات أخر إنسية كأناه، وقد يتحقق في الذات الإلهية، أو في العالم الطبيعي بمفهومه المادي الصرف، بما يشتمل عليه من كائنات وظواهر"[3]، وإلى جانب الآخر المطابق للأنا من حيث الجنس، فبذا تكون الهوية، وما يتصل بها، المعيارَ الذي تنماز به الأنا عن الآخر المغاير.

---

[1]- الحفني، عبد المنعم، (2000م)، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ط3، القاهرة: مكتبة مدبولي، ص28.

[2]- المرجع نفسه، ص29.

[3]- الحصادي، نجيب (1996م)، **جدلية الأنا والآخر**، ط1، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع، ص7.

## - الأنا والآخر من منظور نفسي

### - الأنا (The Ego):

نجد في حقل الدراسات النفسية أن مصطلح الأنا في العربية الذي يقابله في الإنجليزية مصطلح (Ego)، قد تحدد عند سيجموند فرويد (S. S. Freud) عندما تطرق إلى تحديد أقسام الجهاز النفسي، الذي قسمه إلى: الهو (ID)، والأنا (Ego)، والأنا العليا (Super Ego)[1]، أما الهو (ID) فيرتبط بكل ما هو موروث منذ الولادة؛ فهو بمثابة مستودع للغرائز، ويطيع الهو مبدأ اللذة، ولا يراعي الأخلاق والمنطق.

والأنا العليا (Super Ego)، أو الأنا المثالية (Ideal Ego)، كما عند فرويد، هي بمنزلة الضمير والرقابة التي تنبع من الداخل، وتستمدها الأنا من الرقابة الخارجية الممثلة بالوالدين والمربين وتتقمصها، فهذه القوة النفسية مرتبطة بالقيم الأخلاقية والمثل العليا، وتقوم الأنا العليا بهذه المهمة عن طريق الأنا (Ego).

أما الأنا (Ego) عند فرويد؛ فهي القسم الذي يمثل الحكمة وسلامة العقل، ويتبع مبدأ الواقع، إذ تقوم الأنا بضبط الهو بما فيه من رغبات وغرائز، وتسمح له بإشباع ما تراه مناسبا، وتتساوق مع مبدأ الواقع الذي تتبع له، "وهدف الأنا من ذلك هو أن تعطل الغرائز بصفة دائمة عن الفعل، وذلك عن طريق إجراءات دفاعية ملائمة محسوبة، بحيث تؤمن لها حدودها"[2]، كما

---

1- انظر: فرويد، سيجموند (1982م)، **الأنا والهو**، (ترجمة: محمد عثمان نجاتي)، ط4، القاهرة: دار الشروق، ص16.

2- فرويد، أنا (1972م)، **الأنا وميكانيزمات الدفاع**، (ترجمة: صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص11.

تكبت الأنا ما ترى في كبته ضرورة يقتضيها ذلك المبدأ، وبذلك تكون مهمة الأنا الأصعب بين مهام أقسام الشخصية الإنسانية الأخرى؛ فعليها أن توفق وتوازن بين تلك الأقسام والبيئة الخارجية؛ لكي تغدو الشخصية الإنسانية شخصية متوازنة صحية، وإن حدث خلل في مهمة الأنا أفضى ذلك إلى حدوث اضطرابات في الشخصية على اختلافها وتعددها.

ولا يكون هناك وجود فعلي للأنا منذ الولادة، فالهو فعليا هو ما ينشأ مع الإنسان منذ الولادة، وتكون الأنا مجرد جزء من الهو، تنمو كلما تفاعلت مع البيئة المحيطة، "ومن هنا يتعدل جزء من الهو، مكونا الأنا الذي يبدأ في النمو مع نمو خبراته، وازدياد احتكاكه بالواقع"[1].

وفي ضوء ما ذكر آنفا نخلص إلى أن الأنا هي ذلك الجزء من الشخصية الإنسانية الذي يسيطر على السلوك الصادر عنها، ويوازن بين رغباتها، وبين المثل والقيم التي يفرضها الواقع الاجتماعي المحيط؛ لتحقق التوازن للشخصية، وتقيها الاضطرابات التي قد تتعرض لها جراء اختلال ذلك التوازن الذي تحققه، كما تمثل الأنا الذات الواعية التي تعي اختلافها عن الذوات الأخرى، ووجودها في هذا العالم.

**-الآخر (The Other)**

تقتضي معرفة الأنا لذاتها وجود آخر مغاير يشعرها بهويتها وماهيتها، ويتحقق ذلك بوجود ذلك الآخر المختلف عنها، ولا ينتمي إلى النظام الذي تنتمي إليه، وبذلك يقتضي تحديد الأنا وجود الآخر الذي يشعرها بوجودها وكنهها

---

1- طه، فرج عبد القادر وآخرون (1989م)، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ط1، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص63.

لمجرد اختلافه عنها بما يتسم به، "ولا شك أن مفهوم الآخر يتأسس على مفهوم الجوهر، أي أن ثمة سمة أساسية جوهرية تحدد الذات، مما يجعل الآخر مختلفا عنها، وبالتالي لا ينتمي إلى نظامها"[1]، وكما ذكر في موضع سابق فإن العلاقة الجدلية بين قطبي هذه الثنائية تقتضي استحالة وجود أحدهما دون الآخر، وقد يكون هذا الآخر ذا هوية محددة، وعند عقد مقارنة به يصبح بمقدور الأنا أن تحدد الاختلاف الكامن بينهما[2]، فمعرفة ذلك الآخر تعين على معرفة الذات.

ويندرج الآخر في إطار كل ما هو خارج الذات؛ فهو ببساطة المختلف، فـ "كل وجود غير الأنا هو آخر بالنسبة إليها"[3]، إذ ليس من اليسير أن نحدد الهوية دون معرفة ما يغايرها، وأساس التمييز بينهما يكمن في الوعي، حيث إنه كلما زاد الوعي زاد الإحساس بالأنا والآخر[4]؛ فمن خلال الوعي تستطيع الذات أن تتمثل الآخر وتتصوره، وقد ربط أحد الباحثين بين الوعي وإمكانية تصور الآخر فقال: "من البديهي أن الوعي هو المحدد الرئيس للآخر، والقادر على تصوره أو تلمسه، ومن دون الوعي يستحيل إقرار وجود الآخر ومعرفته"[5]، وعندما يزداد الوعي تصبح الذات أكثر قدرة على معرفة الآخر وتصوره، ويتمثل ذلك من خلال تحديد مجموعة من الصفات التي يتسم بها

---

[1]- البازعي، سعد والرويلي ميجان (2003م)، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص22.
[2]- انظر: البازعي، سعد والرويلي ميجان، **دليل الناقد الأدبي**، ص23.
[3]- العودات، حسين، **الآخر في الثقافة العربية**، ص21.
[4]- انظر: الحفني، عبد المنعم، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ص29.
[5]- العودات، حسين، **الآخر في الثقافة العربية**، ص20.

ويميزه عنها، وبالتالي يشعرها بذلك الاختلاف الكامن بينهما الذي ينتج عنه تحديد هوية كل منهما، وفي ضوء ذلك يتجلى مفهوم الآخر.

**- الأنا والآخر من منظور فلسفي**

**- الأنا (The Ego)**

إن مصطلح الأنا من منظور الفلسفة مرتبط بالأنا الواعية المفكرة، حيث ارتبط وجود الأنا عند ديكارت (R. Descartes) بالتفكير، وذلك تبعا لمقولته المشهورة المعروفة بالكوجيتو (Cogito Sum) التي صاغها بعبارة: "أنا أفكر فأنا موجود"[1]؛ فالوجود الفعلي للأنا وجودٌ عقلي مرتبط بالتفكير، فديكارت إذن يثبت وجود الأنا من خلال التفكير، ويعلي بذلك من شأن الجانب العقلي على حساب الجانب المادي المتحقق بالجسد، وقد "اعتقد أفلاطون وديكارت أنه بمقدور المرء أن يوجد دون جسد"[2]، فالأنا في ضوء ما ذكر آنفا، قوة مفكرة تحلل وتفكر وتتأمل، وهذه الحقيقة هي المعرفة اليقينية التي توصل إليها ديكارت والتي لا يمكن الشك فيها[3].

وسبق بعض الفلاسفة المسلمين رينيه ديكارت فيما ذهب إليه في الربط بين جوهر الإنسان والتفكير المتمثل بالعقل، وأن وجود الأنا هو وجود عقلي بالأساس، وفي هذا السياق يقول الغزالي (ت 505 هـ): "اعلم أن جوهر الإنسان

---

[1]- زقزوق، محمود حمدي (1997م)، **المنهج النفسي بين الغزالي وديكارت**، ط4، القاهرة: دار المعارف، ص118.

[2]- هوندرتش، تد (2003م)، **دليل أكسفورد للفلسفة**، (ترجمة: نجيب الحصادي)، ج1، ليبيا: المكتب الوطني للبحث والتطوير، ص106.

[3]- انظر: زقزوق، محمود حمدي **المنهج النفسي بين الغزالي وديكارت**، ص118.

بالحقيقة هو النفس الناطقة العاقلة المدركة العاملة"[1]، كما يذهب إلى أن اكتمال الأنا العاقلة مرتبط بالبعد عن المحسوسات والماديات المتمثلة بالجسد الذي هو مجرد أداة للنفس العاقلة[2]، ويجعل الغزالي بذلك الوجود المادي، المتحقق بالجسد دون الوجود العقلي، الذي يمثل الأساس الذي يحقق المعرفة الأسمى المرتبطة بمعرفة الله؛ فمعرفة الذات هي السبيل الوحيد لمعرفة الله[3]، وترتبط بذلك معرفة الذات بتأملها لنفسها وبإدراك ماهيتها، والتأمل عادة ما يرتبط بطبيعتها العاقلة التي تمثل جوهر الذات، كما يرى الغزالي.

ويرى ابنُ سينا (ت 427 هـ) أن لفظة الأنا مرتبطة بالنفس، و يبرهن على ذلك بـ "أن الإنسان إذا كان متهما في أمر من الأمور فإنه يستحضر ذاته، حتى إنه يقول إني فعلت كذا أو فعلت كذا، وفي مثل هذه الحالة يكون غافلا عن جميع أجزاء بدنه، والمعلوم بالفعل غير ما هو مغفول عنه، فذات الإنسان مغايرة للبدن"[4]، فلفظة الأنا عند ابن سينا دليل على وجود النفس، فوجود النفس عنده مختلف عن وجود البدن، إذ إن الأنا عنده "شيء وراء البدن"[5]، كما جعل ابن سينا، على غرار الغزالي، معرفة الذات أساسا لمعرفة الله، إذ يقول في هذا السياق: "وأيضا فإن معرفة النفس مرقاة إلى معرفة الرب"[6]، ولا تتحقق معرفة الذات التي تفضي إلى معرفة الله، كما يذهب ابن سينا، إلا

---

1- الغزالي، أبو حامد (ت505هـ/1111م)، **المعارف العقلية**، ط1، (تحقيق: عبد الكريم العثمان)، دار الفكر، دمشق، 1963م، ص66.

2- انظر: المصدر نفسه، ص66.

3- انظر: زقزوق، محمود حمدي، **المنهج النفسي بين الغزالي وديكارت**، ص16.

4- ابن سينا، أبو علي الحسين (ت427هـ/1037م)، **رسالة في معرفة النفس الناطقة وأحوالها**، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ت)، ص10.

5- المصدر نفسه، ص10.

6- المصدر نفسه، ص7.

بالتدبر والتأمل وإعمال العقل، وبذا يتحقق وجود الأنا الممثلة بالنفس عند ابن سينا.

والمتأمل في المعاجم الفلسفية التي تناولت مصطلح الأنا **(Ego)** بالعرض والتفسير يمكن له أن يلاحظ المصطلحات التي اشتقت من ذلك المصطلح، ومنها على سبيل المثال لا الحصر مصطلح الأنانية الذي يعني في سياقه العام حب الذات وجعل المصلحة الشخصية أساسا للسلوك، وهو بوصفه مصطلحًا فلسفيًا عبارة عن "العقيدة التي تعتبر وجود الكائنات الأخرى كأنه وجود وهمي أو مشكوك فيه"[1]، فالذات الأنانية تحاول إقصاء كل ما هو آخر بالنسبة إليها؛ لكي تثبت وجودها، فهي "إثبات وجود الأنا، وإنكار وجود الأشياء الأخرى كلها"[2].

ومنها أيضا مصطلح "**Egocentrism**" أو ما يعرف بالتمركز حول الذات، الذي يشير إلى أن الدافع الحقيقي وراء السلوك يتمثل بالمصلحة الذاتية، فالأنوية هي "النظرية التي تقر أن المصلحة الذاتية باعث كل الأفعال البشرية"[3]، وتبعا لهذه النظرية؛ فإن الذات هي المركز الذي يدور حوله كل ما يصدر عنها من سلوكات وأفعال، فهي الهدف الحقيقي، وإن لم يكن بشكل مباشر، لكل ما تقوم به.

وفي ضوء ما سبق يتضح مفهوم الأنا من الناحية الفلسفية، فالأنا قوة مدركة مفكرة تعي وجودها في هذا العالم، وكل ما هو خارج الأنا هو آخر

---

1- لالاند، أندريه (2001م)، **موسوعة لالاند الفلسفية**، (ترجمة: خليل أحمد خليل)، م1، ط2، بيروت: منشورات عويدات، ص329.

2- صليبا، جميل (1982م)، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ج1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص141.

3- هوندرتش، تد، **دليل أكسفورد للفلسفة**، ص107.

بالنسبة إليها، "والأنا واللاأنا متقابلان، فالأنا يشير إلى النفس، واللاأنا إلى العالم الخارجي"[1]، فالأنا تجعل نفسها باعثا للسلوك الصادر عنها، إذن فالأنا "نزوع إلى رد كل شيء إلى الذات"[2]، وبذلك تجعل الأنا نفسها مصدرا تقصي عنه كل ما هو آخر إلى الهامش، أي إلى موضع أدنى، ويختلف موقفها منه بحسب نظرتها إليه.

### -الآخر (The Other):

يرتبط مفهوم الآخر بالمختلِف في سياقات متعددة، وتتنوع أسس هذا الاختلاف لتشمل كل ما هو خارج النظام الذي تنتمي إليه الأنا، فيمكن وصف الآخر بأنه "تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل ما لا ينتمي إلى نظام فرد أو جماعة أو مؤسسة، سواء كان النظام قيما اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو ثقافية"[3]، فالآخر يمثل الغير بالنسبة إلى الأنا، وقد نجد في بعض المعاجم الفلسفية تعبيرا عن الآخر بلفظة الغير التي لا تختلف عن دلالة الآخر في الإنجليزية (Other)، كما نجد في المعجم الفلسفي الصادر عن مجمع اللغة العربية في القاهرة، فالغير كما نص عليه المعجم المذكور آنفا هو: "أحد تصورات الفكر الأساسية، ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف أو متميز عنه، ويقابل الأنا، ومعرفة الغير تعين على معرفة النفس"[4]، فالآخر إذن

---

1- صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ص141.

2- لالاند، أندريه، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ص329.

3- البازعي، سعد والرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي**، ص21.

4- مجمع اللغة العربية بالقاهرة (1983م)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص133.

بمنزلة المرآة التي ترى فيه الذات نفسها، فالوجود الفعلي للأنا مقترن بوجود الآخر كما ورد في موضع سابق من هذه الدراسة.

ويرى ابن رشد (ت 595 هـ) أن الغيرية - المشتقة من الغير- هي ما يقع خارج نطاق هوية الذات، فالغيرية في هذا السياق تقابل الهوية، وفي هذا يقول: "كل شيء باضطرار إما أن يكون هو هو، وإما أن يكون غيرا"[1]، فهوية الذات تقابل غيرية الآخر.

وفي سياق آخر يقابل مصطلح الغيرية الذي يعني في اللغة الإنجليزية (Otherness) مصطلح الأنانية (Egoism) المشتق من الأنا (Ego)، والغيرية تعني الإيثار وتفضيل المصلحة العامة على المصلحة الفردية[2]، أما الغيرية بوصفها مصطلحًا مرادفًا للآخر فهي "مشتقة من الغير وهو كون كل من الشيئين خلاف الآخر"[3].

إن نظرة الفلاسفة إلى الآخر تكاد تكون متشابهة، إذ نجد هيجل (G. W. F. Hegel) مثلا يجعل اعتراف الآخر بوعي الذات شرطا للوعي بها[4]؛ ذلك أن الأنا لا تعي ذاتها إلا في محيط علاقتها بالآخر، فالعلاقة بين الأنا والآخر علاقة تبادلية من حيث الاعتراف بوعي الذات، فكل منهما يعي

1- ابن رشد، محمد بن أحمد (ت595هـ/1198م)، **تلخيص ما بعد الطبيعة**، (تحقيق: عثمان أمين)، دار المعارف، القاهرة، 1958م، ص108.

2- انظر: صليبا، جميل، ج2، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، ص131.

3- المرجع نفسه، ص130.

4- انظر: بوغديري، ياسين (2001م)، مشكلة الآخر في الفلسفة المعاصرة، **مجلة المسار**، ع49، ص100.

ضرورة الاعتراف بالآخر المغاير له بالوعي الذي يتمحور حول الذات، وهذا يفضي إلى ضرورة وجود الآخر لكي يتحقق وجود الأنا.

وعلى غرار هيجل يؤكد سارتر (J. Sartre) ضرورة وجود الآخر لما له من دور في تكوين الذات وتحديد هويتها، إذ يرى أن وعي الذات الوجودي يتأسس في ظل الآخر[1].

وعند تأمل مقولة الفيلسوف الإسباني خوسيه أورتيجا جاسيت (J. O. Gasset) "أنا هو أنا وظروفي"، تتبين بشكل جلي أهمية وجود الآخر في تكوين الأنا، فالحقيقة عند جاسيت متمثلة بالأنا ومقترنة بالأشياء التي تشكل النصف الآخر من شخصيتها، فالحياة من منظور جاسيت هي محصلة التفاعل بين الذات والأشياء/ الآخر[2].

ويعارض جاك دريدا (J. Derrida) ما جاء به إيمانويل ليفيناس (E. Levinas) من أن المصدر الحقيقي للخطاب يتمثل في الذات، حيث يذهب دريدا إلى أن الآخر هو مصدر الخطاب الحقيقي، فليس بمقدور الأنا أن تخلق خارجية من تلقاء نفسها دون الاصطدام بذلك الآخر[3]، وفي ضوء ما سبق نخلص إلى أن أهمية الأنا مماثلة تماما لأهمية الآخر، ويمكن تحديد ماهية العلاقة بين الأنا والآخر من المنظور الفلسفي من خلال مقولة الشاعر الفرنسي رامبو "أنا هو الآخر"[4].

---

1- انظر: البازعي، سعد والرويلي، ميجان، **الدليل الناقد الأدبي**، ص21-22.
2- انظر: الحفني، عبد المنعم، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ص109.
3- انظر: البازعي، سعد والرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي**، ص23.
4- البازعي، سعد (2008م)، **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص38.

## -الأنا والآخر من منظور اجتماعي

تمثل ثنائية الأنا والآخر في كنهها مشكلة ذات طابع اجتماعي في المقام الأول، إلى جانب ارتباطها بشكل وثيق بقضية الوجود، وتبعا لما ذكر آنفا في حقل الدراسات النفسية والفلسفية حول هذه الثنائية؛ يمكن الوصول إلى نتيجة تفضي إلى أهمية دراسة هذه الثنائية، على اعتبار أن الفرد لا يمكن فهمه إلا في الإطار الجماعي المنتمي إليه، فلا يمكن فهم الذات دون وجود ذلك الآخر الذي يحدد هويتها من خلال اختلافه عنها.

وانقسمت الدراسات الاجتماعية في رؤيتها للأنا والآخر إلى اتجاهين يمثلان طبيعة العلاقة بين قطبي هذه الثنائية في المحيط الاجتماعي، أما الاتجاه الأول فيمثله عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم (E. Durkheim) صاحب النزعة الاجتماعية التي تنادي بأن الفرد ما هو إلا ظاهرة من ظواهر المجتمع، وتلغي بذلك ذاتية الفرد واستقلاليته، وفيما يتعلق بنظرة دوركايم إلى مفهوم علم الاجتماع، على سبيل المثال، تتكشف لنا نزعته الاجتماعية في إلغاء دور الفرد وذاتيته، فعلم الاجتماع هو العلم الذي يهتم بدراسة أفعال الأفراد فيما بينهم، ولا تفسر تلك الأفعال إلا في ضوء المعاني التي يخلعها الأفراد عليها - كما يرى فيبر - إلا أن دوركايم اعتبر أن تلك المعاني تتجاوز الأفراد لتتشكل في ظل الإطار الجماعي الذي ينشأ الأفراد في ظله، فهو بذلك ينظر إلى تلك المعاني من منظور اجتماعي على النقيض من فيبر (M. Weber)[1].

---

1- انظر: كريب، إيان (1999م)، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، (ترجمة: محمد حسين غلوم)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص66-67.

كما تظهر نزعته الاجتماعية بشكل جلي في معرض تفضيله للكائن الاجتماعي، على حد تعبيره، على الكائن الفردي، وفي هذا يقول: "وإذا استطاع المرء بالتفكير أن يدرك أن الكائن الاجتماعي أكثر ثراء، وأشد تركيبا، وأطول بقاء من الكائن الفردي؛ فسوف يهتدي إلى معرفة الأسباب المعقولة التي تدعو الفرد إلى الخضوع لهذا الكائن الاجتماعي"[1]، وهو بذا يذهب إلى نزع ذاتية الفرد ويهدم كيانه المستقل، ويجعله مجرد كائن مُنتمٍ إلى ذلك البناء الاجتماعي.

ويحاول دوركايم في كل ما يدعو إليه إخضاع الفرد إلى هيمنة المجتمع الذي في تصوره هو ما يضفي على الفرد إنسانيته، وذلك من خلال معطيات الحضارة الخاصة بمجتمعه؛ كاللغة التي تعد ظاهرة اجتماعية في المقام الأول، والمعتقدات، والسلوك[2]، ولولا تلك المعطيات لما اختلف الإنسان عن الحيوان ولا يكاد يتميز عنه في شيء، وتبعا لذلك يكون الفضل للمجتمع في خلق إنسانية الفرد وتحديد معالمها، فالمجتمع هو مبتدع تلك الحضارة ومنشِئُها، وبهذا يبقى الفرد خاضعا ما بقي لسلطة الجماعة وهيمنتها، فوجود الإنسان مرتبط بوجود الجماعة المنتمي إليها كما يذهب دوركايم "إن الإنسان لا يستطيع أن يخرج من المجتمع دون أن يخرج بالتالي من صميم إنسانيته"[3].

وبذلك تفضي كل الدعوات التي ينادي بها أنصار المذهب الجماعي إلى أن الفرد لا يمكن أن يُدرس إلا في ضوء محيطه الاجتماعي، لكن هناك من

---

1- دوركايم، إميل (2017م)، **قواعد المنهج في علم الاجتماع**، (ترجمة: محمود قاسم ومحمد بدوي)، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ص200.
2- إبراهيم، زكريا (د.ت)، **مشكلة الإنسان**، القاهرة: مكتبة مصر، ص154.
3- المرجع نفسه، ص155-156.

يرى أن العلاقة متساوية بين الفرد والمجتمع من حيث فهم كل منهما ، فنظرية رادكليف براون (A. R. Brown) في البناء الاجتماعي خير ما يفسر تلك العلاقة، إذ يقول في هذا السياق: "ونحن لا نستطيع أن ندرس الأشخاص إلا في حدود البناء الاجتماعي، كما أننا لا نستطيع أن ندرس البناء الاجتماعي إلا بالإشارة إلى الأشخاص الذين هم وحدات في ذلك البناء"[1].

وحري بنا في هذا المقام أن نشير إلى أن براون قد فرق بين دلالة لفظة الأفراد (Individuals) ودلالة لفظة الأشخاص (Persons)، ويبدو أن الأخيرة ذات دلالة اجتماعية على النقيض من اللفظة الأولى، فالإنسان كشخص كما يرى براون هو "عبارة عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية"[2] ليس بالإمكان دراسته إلا في أطار البناء الاجتماعي الذي يشكله هو والأشخاص الآخرون الذين يشكلون لبنات ذلك البناء، كما لا يمكن فهم البناء الاجتماعي ودراسته إلا من خلال دراسة الأشخاص على اعتبار أنهم أجزاء مكونة لذلك البناء.

أما الفرد فهو مجرد كائن عضوي بيولوجي يُنظر إليه من ناحية فسيولوجية وسيكولوجية فقط، وهو يشكل موضوع دراسة تلك العلوم ومحور اهتمامها[3]. ويفضي الحديثُ عمّا ذهب إليه الاتجاه الجماعي وأنصاره إلى

---

1- أبو زيد، أحمد (1975م)، **البناء الاجتماعي**، ج1، ط4، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص21.
2- المرجع نفسه، ص21.
3- انظر: أبو زيد، أحمد، **البناء الاجتماعي**، ج1، ص20-21.

العبارة التي مفادها أن "المرء يولد بمفرده، ويموت بمفرده، ولكنه لا يحيا إلا مع الآخرين، وبالآخرين، وللآخرين"(1).

ففي مقابل كل الدعوات التي نادى بها أنصار المذهب الجماعي، تعلو أصوات المناصرين للاتجاه الفردي، وتتوالى محاولاتهم في الدفاع عن تحرير الذات من سطوة الجماعة وهيمنتها، إذ ينادي أصحاب هذا الاتجاه بفردية الذات بوصفها كيانا مستقلا عن المجتمع الذي تعيش فيه، على النقيض من أصحاب الاتجاه الآخر الذين يؤمنون بدعوة واحدة، مفادها الإعلاء من قيمة الأنا بوصفها ذاتا منتمية إلى المجتمع الذي تنتسب إليه، في ظل هيمنة نظام اجتماعي تذوب فيه الأنا في بوتقة ما يسمى بالنحن، وأنه بالإمكان دراسة البناء الاجتماعي من خلال الفرد، كما يمكن دراسة الفرد من خلال محيطه الاجتماعي، كما يرى براون، إذ ما انفك صدى الجماعة مترددا في أعماقه.

## ثانيا: موقف الأنا من الآخر

تتحدد النظرة إلى الآخر بحسب الذات الناظرة إليه، كما ورد آنفا، وقبل أن تحدد الأنا موقفها من الآخر كان لزاما عليها أن تعترف بوجوده، وأن تكون على وعي تام به كما تعي وجودها، إذ يقتضي الوعي بالذات الوعي بالآخر، وتبعا لهذه الفرضية؛ فإنه من الممكن تحديد مواقف الأنا من الآخر على اختلافه وتعدده في أُطُرٍ عدة كالانتماء أو العزلة أو التمرد، والانتصار أو الاستسلام، إذ يختلف موقف الأنا بحسب ذلك الآخر الذي تقابله.

ومن الممكن الإشارة إلى موقف الأنا من الطبيعة في ضوء ما يسمى بالنسق الإيكولوجي، ويمكن تعريفه بأنه النسق الذي يدور حول العلاقات

1- إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، ص153.

المتبادلة بين الإنسان والبيئة التي يعيش فيها، كما تشكل الظروف الجغرافية والبيئية العناصر التي يرتكز عليها هذا النسق، وهي أمور محسوسة يَسهل ملاحظتها دون القيام بأي عملية ذهنية، كالتي نقوم بها عند دراسة الأنساق الأخرى كالأنساق الدينية والسياسية[1].

ولا يمكن إغفال أثر البيئة الجغرافية والطبيعية في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على الفرد عامة، والفنان أو المبدع خاصة، وقد تنبه النقاد القدامى إلى أثر البيئة في الشعر، وظهر ذلك أول ما ظهر عند ابن سلام (ت 231 هـ) الذي يكاد يكون أول من أشار إلى أثر البيئة في الشعر، عندما خصص طبقة لشعراء القرى العربية في طبقاته، كما تنبه القاضي الجرجاني (ت 392 هـ) إلى فكرة تأثير الوسط في الأدب، إذ يستقي الشاعر صوره وألفاظه ومعانيه من البيئة الطبيعية والاجتماعية التي ينشأ فيها[2].

ويختلف موقف الأنا من الطبيعة الصامتة والصائتة في الخطاب الشعري في المفضليات، ما بين موقف قوة يمثل الجانب الإيجابي والمضيء، وموقف ضعف وانهزام يمثل الجانب المظلم من تلك العلاقة، فها هي الذات الشاعرة تخلع مظاهر الحياة والبقاء على أماكن القحط في حالة ضعفها وحزنها، ويعكس هذا الموقف محاولة تغلب الشعراء على المصير المجهول وقلق الوجود، وفي حالة ضعف الأنا نراها تسقط خوفها من الفناء وقلقها على الطبيعة والرسوم الدارسة التي أصابها القحط والدمار.

---

1- انظر: أبو زيد، أحمد، **البناء الاجتماعي**، ج2، ص7.

2- انظر: المجالي، جهاد شاهر (2000م)، القاضي الجرجاني وأثر البيئة في الشعر، **مجلة المنارة**، 6(1)، ص14.

ويمكن أن تحدد الأنا موقفها من الآخر القريب، المتمثل في السلطة/ القبيلة في ذلك العصر، من خلال انتمائها لتلك القبيلة، والتحدث بصوتها، والفخر بأمجادها، وهذا يعلل غلَبة موضوع الفخر في القصائد الجاهلية، أو من خلال التمرد عليها واتخاذها من العزلة مبدأ تعيش عليه بقية حياتها، كما فعل الشعراء الصعاليك.

وتقودنا العلاقة بين الأنا وآخرها القريب، المتمثل في السلطة المتعالية من حيث إنها أنا منتمية، إلى التفريق بين مصطلحي الأنا (Ego) والذات (Self)، وعلاقة هذه الأنا بالهوية المشكلة لذاتها، إذ يفضي ذلك إلى تحديد دقيق لتلك المصطلحات، وإزاحة الستار عن دلالاتها ومقاصدها.

## ثالثا: الأنا بين الذات والهوية

### -الأنا وتشكل الذات

يقع بعض الباحثين في الخلط بين مصطلحي الأنا والذات، إذ ذهب بعضُهُم إلى ترادف هذين المصطلحين من حيث الناحية الوظيفية لكل منهما، وقد يكون هذان المصطلحان مترادفين من حيث المعنى في إطار العام والخاص، إذ تعتبر الأنا جزءا من الذات، وتبعا لما ذهب إليه فرويد في تقسيمه للمكونات الرئيسية للنفس الإنسانية التي حددها في ثلاثة مكونات: الأنا، والهو، والأنا العليا، يتضح لنا أن الأنا سابقة على الذات التي تنمو من خلال مجموع الخبرات والخصائص التي يكتسبها المرء من خلال تفاعله مع محيطه الاجتماعي، فالذات "طبيعة خاصة وضرورية تجعل من شيء هو نفسه، أو مجموعة الخصائص المكونة له"[1]، كما تتجلى الذات باكتمال الخصائص

---

[1]- عبد النور، جبور (1984م)، **المعجم الأدبي**، ط2، بيروت: دار العلم للملايين، ص116.

وحصيلة الخبرات التي تكتسبها من خلال انخراطها في مجتمعها، وبالتالي يزيد وعيها ويتسع أفقها.

وميز كارل يونغ (C. G. Jung) بين الذات (Self) والأنا (Ego)، وذهب إلى تفوق الذات على الأنا، ويعزو ذلك إلى اشتمالها على النفس الواعية والنفس الجماعية، كما أن الذات هي حصيلة التفاعل بين الوعي واللاوعي، فالذات هي المُشكِّلة للشخصية وتسمى بـ "النحن"[1]، ونراه يعزو تحقق الذات واكتمال نموها إلى مقدار محصلة الخبرات التي تكتسبها حينما تصطدم بواقعها الاجتماعي، إذ يربط بين الوعي بالذات والمعرفة المكتسبة بشكل تدريجي من خلال التفاعل مع البيئة المحيطة، وعلى إثر ذلك يتمخض وعي غير محصور في عالم الأنا الشخصي المحدود النطاق، بل ينقل إلى عالم أكثر اتساعا، وتصبح وظيفة الوعي أكثر فاعلية؛ إذ تدمج الفرد في بوتقة ذات مدلول جماعي، يشعر فيها الفرد بأنه فرد ملتزم ومسؤول[2].

ونخلص في ضوء ما ورد آنفا حول الفرق بين الأنا (Ego) والذات (Self) إلى أن الذات تتمتع بمدلول أكثر شمولية؛ إذ إنها تحتوي على الأنا (Ego)، وإن وجدت الأنا في مرحلة سابقة على الذات، كما أنها تشتمل على مجموعة الخبرات والقيم والعادات التي يكتسبها الفرد من خلال اندماجه مع مجتمعه، وبالتالي يتسع وعيه؛ لتنتقل أناه من الإطار الفردي الخاص إلى الإطار الجماعي العام، وبالتالي تعي ذاتها التي تساوي في مدلولها الهوية التي تنتمي إليها.

---

[1]- انظر: يونغ، كارل جوستاف (1997م)، **جدلية الأنا واللاوعي**، (ترجمة: نبيل محسن)، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ص94.

[2]- انظر: المرجع نفسه، ص95-96.

### - الأنا والهوية

يرتبط مصطلح الهوية (Identity) بثنائية الأنا والآخر، على اعتبار أنه المحدد لسمات كل طرف من أطراف هذه الثنائية، ويجعل كلا منهما مختلفا عن الآخر، إذ ترسم الهُوية ملامحَ الذات وتميزها عن غيرها من الذوات، وتجعل من الآخر آخر باختلافه عن محددات الإطار التي وضعت الذات فيه، وتشكل الهوية في جوهرها "أحد المبادئ الأساسية لفكر يقول بأن الشيء لا يمكن أن يكون الشيء نفسه وشيئا آخر"[1]، وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن وصف الهوية بأنها المعيار الذي يحدد ملامح الشيء ويميزه عن غيره، وفي سياق ثنائية الأنا والآخر من الممكن اعتبار الهوية معيار الاختلاف بين الأنا والآخر.

كما تقترن الهُوية في الدراسات النفسية بالإحساس بالذات ووجودها وتفردها عما يغايرها، على اعتبار أنها الوحدة المشكلة لتلك الذات وجوهر اختلافها، "فهوية الأنا (Ego Identity) تعني ذلك الإحساس الأنوي بأني "أنا هو أنا" في كافة الأحوال والأزمنة، وهي في الآن نفسه ما تميز الأنا عن غيرها من الأنوات"[2]، وفي ضوء ما سبق يتجلى ارتباط كيان الأنا بالهوية، ومرد ذلك إلى أنها تشكل الوعي الحقيقي للذات، وتحقق للذات استقلاليتها وذلك عبر الدور الذي تقوم به من خلال رسم ملامح الذات وإكسابها صفات خاصة تتماز بها عن غيرها، وبذلك يتعارض مفهوم الهوية مع مفهوم الغيرية الذي يشير في كنهه إلى اختلاف الشيء عن غيره.

1- عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ص286.

2- طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص479.

وفي ضوء ما ذكر آنفا: فإنه من الممكن تحديد مفهوم الهوية في سياقها العام بأنها مجموعة الصفات التي تتميز بها ذات عن غيرها من الذوات؛ كاللغة، والعادات والتقاليد، والقيم، وغيرها من المضامين الاجتماعية والثقافية التي تشكل في مجموعها الهوية التي تنتمي الأنا إليها، كما تعي من خلالها ما يشبهها وما يغايرها في إطار محددات تلك الهوية التي تنتمي إليها، ويفضي ذلك إلى صعوبة تحديد الاختلاف الكامن بين الأنا والآخر دون أن تكون هناك هُوية محددة لسماتها، فهُوية الأنا تقابل في جوهرها اختلاف الآخر.

**رابعا : الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات**

**- البيئة الطبيعية في شبه جزيرة العرب وأثرها في منظومة الحياة السياسية والاجتماعية**

اتسمت البيئة الطبيعية في إقليم جزيرة العرب بالطابع الصحراوي الجاف، نظرا لموقعها الجغرافي، وكان لقسوة الحياة في ذلك الإقليم الأثر الكبير في تحديد منظومة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية آنذاك؛ إذ لعبت ظروف البيئة الصحراوية دورا هاما في خلق بعض العادات والقيم؛ كإغاثة المنكوب، وإكرام الضيف، وما إلى ذلك من السلوكيات الحميدة، وكانت العوامل الطبيعية من أبرز بواعث التوزيع السكاني في شبه الجزيرة؛ إذ كان العرب يتنقلون في جنباتها بحثا عن مواطن الكلأ وتجمعات المياه.

وسادت في البيئة الصحراوية الجافة معالم الحياة البدوية غير المستقرة، كالترحال طلبا للمراعي وتجمعات المياه، فغدا الترحال صفة ملازمة لطبيعة الحياة الجاهلية في شبه الجزيرة، وهذا لا ينفي عن القبيلة صفة الاستقرار في

موطن معين وإن كان ذلك بشكل مؤقت؛ فكان لكل قبيلة موقعها الخاص الذي تتحرك في مجاله، حيث تتوفر المراعي والمياه، وهو ما يسمى بالحمى[1].

وكان النظام القبلي هو السائد في مجتمع شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي، الذي بدوره أفضى إلى تقسيم المجتمع إلى وحدات ممثلة في قبائل ينتظم كل منها رابط القرابة والدم وأحيانا الولاء، كأن يلحق فرد أو قبيلة بقبيلة أخرى، كالتحالف بين قبيلتين أو أكثر تجمع بينهم مصالح مشتركة، ومن صور التحالف إلحاق قبيلة ضعيفة بقبيلة أخرى قوية[2].

وكانت سلطة القبيلة بمنزلة سلطة الدولة في أيامنا هذه؛ فهي المعنية بإدارة شؤون الأفراد وحمايتهم وتأمين متطلباتهم، وفقا لما تقتضيه طبيعة الحياة الصحراوية القاسية، "إن العربي لم يعرف في جاهليته دولة تحميه وتنظم حياته، واستعاض عنها بشكل مصغر؛ ذلك هو النظام القبلي"[3]، وتبعا لذلك فلا جرم أن ترتبط مصلحة الفرد بمصلحة الجماعة التي ينتمي إليها، سواء من حيث رابطة الدم أو الولاء؛ فحياته مرهونة بيد تلك السلطة العليا التي تمثلها القبيلة؛ فهي التي تحميه وتؤمن بقاءه وتوفر له أسباب العيش، وبذلك تتحقق المصلحة المشتركة لأبناء القبيلة الواحدة، وتنشأ إثر ذلك العصبية القبلية، التي تمثل شرطا للبقاء في المجتمع الجاهلي، "لذا فإن اهتداء عرب الجاهلية إلى النظام القبلي هو أمر فطري أوحت به البيئة وحتمته"[4].

---

1- انظر: عبد الرحمن، عفيف (1984م)، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ط1، بيروت: دار الأندلس، ص33.

2- انظر: مروة، حسين (1987م)، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، بيروت: دار الفارابي، ص210.

3- عبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص19.

4- عمارة، إخلاص فخري (1991م)، **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، ص17.

وبذا يكون النظام القبلي والعصبية التي تمخضت عنه شرطا لاستمرارية الحياة ومواجهة التحديات المختلفة التي تواجه الفرد الجاهلي، سواء أكانت تحديات بيئية أم اجتماعية، وهذا أيضا ما يعلل ذوبان ذات الشاعر في بوتقة قبيلته؛ إذ كان شعره صدى لصوت قبيلته عند أصحاب الاتجاه القبلي من الشعراء الذين تَغْلب على نصوصهم الشعرية النزعةُ القبلية المنتمية، "والظاهرة الشعرية الملازمة لتلك السمة التاريخية هي سيطرة العلاقة الاجتماعية - القبلية على الآلية الداخلية للشعر الجاهلي سيطرة مطلقة، بحيث لا تبدو علاقته مع ذات الشاعر إلا كمظهر تكويني لتلك العلاقة المسيطرة"[1].

وقد تتعرض الآصرة القبلية إلى التصدع، وينتج عن ذلك ما يسمى بقلق الآصرة القبلية الذي بدوره يؤدي إلى قلق الانتماء، وفيه تبقى الذات الفردية في إطار الذات الجماعية، ويعزى هذا التصدع في الرابطة القبلية إلى اختلال منظومة القيم كالكرم والشجاعة، وهذه مرحلة سابقة على التمرد والخروج عن النظام القبلي.

وعلى النقيض من الانتماء نجد حركة التمرد والخروج عن سلطة القبيلة ممثلة في ظاهرة الصعلكة، وهي عبارة عن حركة نتجت عن التمرد على القبيلة والخروج عن سلطانها؛ إما بسبب التمييز الطبقي الذي لاقَوه في قبيلتهم، والذي يعزى إلى فقرهم وحاجتهم، أو لكونهم أبناء إماء، أو بسبب الخلع؛ والمخلوع هو من قام بفعل يخالف قوانين القبيلة وأعرافها، وما كان من قبيلته إلا أن تخلعه وتخرجه من حمايتها[2]، ويكون تبعا لذلك مطاردًا ومُشردًا

1- مروة، حسين، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، ص276.
2- انظر: عمارة، إخلاص فخري، **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ص210.

في تيه الصحراء والحياة، ولا يشعر في قرارة نفسه إلا بالظلم والهوان من احتقار قبيلته له وفقدانه لهويته التي تشكل ذاته ووجوده وتؤمن استقراره.

وحمل خطابهم الشعري في مضامينه كل ما قاسوه أثناء نفيهم وتشردهم ودخولهم في معترك الحياة دون عون ولا نصير، وإحساسهم الدائم بالضيم الذي لاقوه إثر التمييز الطبقي وغياب العدالة الاجتماعية في مجتمعهم القبلي، "والمتأمل في أخبار الصعاليك وأشعارهم يلفت نظره شعور حاد بالفقر، وإحساس مرير بوقعه في نفوسهم، وشكوى صارخة من هوان منزلتهم الاجتماعية وعدم تقدير المجتمع لهم"[1]. وبذلك يعلو صوت الشاعر على الضجيج الحاصل من صوت القبيلة، وتبرز أناه جليا في خطابه الشعري الذي يعلي من شأن ذاتيته على حساب جماعية قبيلته.

- **الطبيعة بوصفها آخر يعكس قلق الأنا الوجودي**

لا يخفى على الباحثين في الأدب القديم وخاصة الجاهلي منه، أن الشاعر كان يتعامل مع مظاهر الطبيعة من حوله بوصفها آخر يسقط عليه مشاعره وهمومه وقلقه ومخاوفه، إذ عبر الشاعر الجاهلي عن قلقه الوجودي وخوفه من المصير المجهول بعد الموت من خلال حوار أناه مع الطبيعة بنوعيها الصامتة/ المكان، والصائتة/ الحيوان، ويشي ذلك بعمق التفاعل بين الذات/ أنا الشاعر، والموضوع/ الطبيعة التي غدت أكثر قدرة على الإيحاء بكل ما يمور في أعماق الذات الشاعرة، فراح يصف الديار التي أقفرت من ساكنيها، أو الرسوم الدارسة أي ما يسمى بالأطلال، فكان يبدأ قصيدته بمقدمة طللية تشي بالكثير مما يختلج في نفسه وخاطره، ويسقط حالته النفسية عليها،

---

1- خليف، يوسف (1978م)، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ط3، القاهرة: دار المعارف، ص32.

سواء أكان متحديا لقهر الوجود أم مُسَلما لما آلت إليه حاله وحال أخلائه، وبذلك يجعل الشاعر الجاهلي من المكان فضاءً يعج بالدلالات الوجودية الموحية بالكثير من الهواجس والمشاعر القابعة في أعماقه، والتي تعبر عن المظاهر الفكرية والاجتماعية التي سادت في المجتمع الجاهلي.

كما اتخذ الشاعر الجاهلي من مشاهد الحيوان معادلا/ قناعا موضوعيا يعبر من خلاله عن نظرته إلى الوجود والحياة، فكان لكل مشهد دلالة تشي بما يعتور نفسية الذات الشاعرة، فقد يرسم في نسيجه الشعري مشاهدَ حيوانية تعبر عن استسلامه وخنوعه لغريزة الموت وخفوت علامات الحياة في داخله، أو عن تغلبه على معالم الجدب والفناء الكامنة في البيئة أو القابعة في داخله، فلم يكن توظيف مشاهد الحيوان في الخطاب الشعري الجاهلي عبثا؛ بل كان استجابة لحاجة ملحة في النفس ترتبط بالنزعة إلى البقاء والاستمرار.

ويرتبط بناء القصيدة الجاهلية بحوار الأنا والآخر إذ مثلته أيما تمثيل، فراح الشعراء يقفون على الأطلال ويبكونها، إذ استهلوا قصائدهم بمقدمة طللية تنطوي على التحسر على ما حل بالديار من خراب وإقفار، ثم ولجوا إلى وصف الرحلة، وقد يتخللها ذكرٌ لمشهد الحيوان، ومن ثمَّ عرضوا للموضوع الرئيس في القصيدة، سواء أكان مدحا أم هجاء أم فخرا، وما سوى ذلك من الموضوعات التي يريد الشاعر أن يبثها في ثنايا خطابه الشعري.

وهذا ينفي ما تُرمى به القصيدة الجاهلية من حيث إنها مفككة ولا ترابط بين مضامينها ولوحاتها[1]، وإنما تشابهت تقاليد القصيدة الجاهلية عند

---

1- ذهب بعض الباحثين أن القصيدة الجاهلية تفتقر إلى الوحدة العضوية وأن ثمة فكاك بين أوصالها، انظر: ضيف، شوقي (1962م)، **في النقد الأدبي**، ط9، القاهرة: دار المعارف،

الشعراء الجاهليين من حيث إنها خطاب واحد تعبر عن رؤى وقضايا مشتركة، وهذا ما نجده أيضا عند الشعراء الإسلاميين، ويعزى ذلك إلى دنوّ عهدهم من التقليد الشعري الجاهلي، وسنحاول في خضم هذه الدراسة إثبات الوحدة العضوية التي تتسم بها القصيدة الجاهلية في ضوء صدى الحوار بين الأنا والآخر.

وكان النظام الشعري السائد في الجاهلية يتناسب مع مقتضيات الحياة في ذلك الوقت، ويعكس طبيعتها ومظاهرها ومنظومة الحياة السائدة فيها، "وكانوا قديما أصحاب خيام، يتنقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحضارة؛ فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا؛ لأن الحاضرة لا تسفها الرياح، ولا يمحوها المطر"[1]. ويفهم من قول ابن رشيق (ت 456 هـ) أن ولوج الشعراء الجاهليين إلى استهلال قصائدهم بذكر الأطلال ووصفها مقترن بالظروف الطبيعية للبيئة الجاهلية المقفرة، التي تنعكس تبعا لذلك على السياق الاجتماعي الممثل بالنظام القبلي عامة، والسياق الفردي الممثل بالإنسان الجاهلي خاصة من حيث نظرته إلى الوجود والكون.

وبذلك غدت موجودات الطبيعة المتمثلة في المكان والحيوان في الخطاب الشعري الجاهلي تجسيدا حقيقيا لما يختلج في نفسية الشاعر من رؤى وقضايا تؤرقه، فهي أشبه ما تكون بالمرآة التي تعكس موقف الإنسان الجاهلي من

---

ص154-155، وهلال، محمد غنيمي (1997م)، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص374.

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ/1064م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط5، ج1، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1981م، ص226م.

ثنائية الحياة والموت، والقضايا المرتبطة بالوجود والمصير المجهول، إذ ينجم عن الحوار الدائر بين أنا الشاعر والآخر الصراع الأزلي بين الإنسان والقدر، وموقفه المتأرجح بين تحدي الحياة وانهزامه أمام أمارات الموت.

وفي هذا المقام يجدر بنا الإشارة إلى تشابه الصور في الخطاب الشعري الجاهلي عامة والمفضليات خاصة، فالقارئ الحاذق الذي يستبطن النص ويسبر أغواره يلحظ ولوج الشعراء إلى تكرار ذات المشاهد الحيوانية، كمشهد الصيد، والرحلة على ناقة سريعة قوية تُشَبَّه بعدئذ بحيوان آخر كالظليم أو الثور على سبيل المثال لا الحصر، ولا يمكن أن نعزو ذلك إلى قصر رؤية الشاعر الجاهلي أو سذاجة خطابه.

ويعزى تكرار لوحات أو مشاهد بعينها إلى محدودية البيئة التي عاشوا فيها، إذ استمدوا تلك الصور من بيئتهم وواقعهم؛ فكانت نظرة الجاهلي إلى الكون وقضايا الوجود مرتبطة بالموجودات الحسية القابعة في بيئته، ومع تشابه تلك الصور إلا أنها تفيض بدفق شعوري نابض بالقضايا والأحلام التي استحوذت على فكر الشاعر الجاهلي وتملكت أحاسيسه، "وهذه الصور، وإن كانت متشابهة في إطارها العام، لكن لكل صورة معالجة معينة وتفصيلات خاصة بها"[1]، والقارئ الحصيف يحاول أن يفتح باب التأويل على مصراعيه؛ ليستشف ما في تلك الصور من رموز ودلالات موحية برؤية الذات الشاعرة لفكرة المصير.

[1]- الجبوري، يحيى (1986م)، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ط5، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص401.

# الفصل الأول
# الأنا والمكان

-المبحث الأول: البيئة الطبيعية في شبه الجزيرة العربية
-المبحث الثاني: المقدمة الطللية وصدى حوار الأنا والآخر
-المبحث الثالث: الجانب المظلم/ افتراق الذات عن الموضوع
-المبحث الرابع: الجانب المضيء/ اتحاد الذات مع الموضوع



# المبحث الأول

# البيئة الطبيعية في شبه الجزيرة العربية

أضفت طبيعة البيئة الجغرافية في شبه الجزيرة العربية طابعا خاصا على مناحي الحياة المختلفة آنذاك، وتبدى ذلك في شتى مظاهر الحياة: كوسائل كسب العيش، والبحث عن أماكن الاستقرار، وفي هذا المقام لا بد من الإشارة إلى التنوع المناخي في شبه الجزيرة العربية إذ لم يكن المناخُ الصحراوي المناخَ الوحيد فيها، وإن كان السائد في كافة أنحاء الجزيرة العربية التي تشمل بادية الشام وبادية العراق.

واختلف الجغرافيون في تحديد المناطق التي تشتمل عليها شبه الجزيرة العربية، إذ نجد الهمداني في معرض حديثه عن جزيرة العرب - التي نعتها بأفضل البلاد المعمورة - يضم مصر التي تقع على الجهة الغربية من شبه الجزيرة إلى الأقاليم التي تشملها، إضافة إلى اليمن من الجنوب، وبلاد الشام من الشمال، وعمان والبحرين وأجزاء من العراق من الشرق، ووسطها الحجاز ونجد التي تقع في قلب الجزيرة العربية[1].

واتفقنا مع ما جاء به الإصطخري (ت 346 هـ) في كتابه "مسالك الممالك"؛ إذ يقول في معرض حديثه عن ديار العرب وتحديده للأقاليم التي تشتمل عليها شبه الجزيرة العربية: "ديار العرب هي الحجاز، الذي يشتمل على مكة والمدينة واليمامة ومخاليفها، ونجد الحجاز المتصل بأرض البحرين،

---

[1]- انظر: الهمداني، أبو محمد الحسن (ت334هـ/945م)، **صفة جزيرة العرب**، ط1، (تحقيق: محمد بن علي الأكوع الحوالي)، مكتبة الإرشاد، صنعاء، 1990م، ص39.

وبادية العراق وبادية الجزيرة وبادية الشام، واليمن المشتملة على تهامة، ونجد اليمن وعمان ومهرة وحضرموت وبلاد صنعاء وعدن، وسائر مخاليف اليمن"[1].

ولسنا بصدد الخوض في الإطار الجغرافي لشبه الجزيرة المترامية الأطراف، وتحديد الأقاليم التي تشملها، فحسبنا أن نكتفي بإشارات تقرب إلى أذهاننا التصور العام للإطار الجغرافي الذي تتمتع به شبه جزيرة العرب، ويحيلنا ذلك إلى أن اختلاف المناخ في شبه الجزيرة مقترن باختلاف الأقاليم الجغرافية التابعة لها، وإن كانت معظم أراضيها صحراء يغلب عليها الجفاف، إلاّ أن هناك أراضي معتدلةُ المناخ ذات تربة زراعية خصبة.

ولم يكن جميع عرب شبه الجزيرة قبائلَ مرتحلة تعتمد الرعي وسيلة لكسب العيش، بل اختلفت سبل عيشهم ومستوياتهم؛ "فموطن العرب في جاهليتهم رقعة شاسعة من الأرض، ذات بقاع متباينة، في المناخ وفي التضاريس، وطبيعي أن تختلف بيئاتها اختلافا يكاد يجعل منها مواطن متعددة"[2]، وفي ذلك جلاء واضح عن تباين عرب شبه الجزيرة في طبقاتهم ومستوياتهم الحضارية، فمنهم من كان حضريا، ومنهم من كان بدويا بحسب الأماكن التي قطنوها واستقروا فيها.

وأدى التنوع الجغرافي لشبه الجزيرة إلى تنوع التوزع السكاني واختلاف سبل كسب العيش على إثر ذلك، إذ انقسم العرب في شبه الجزيرة إلى أهل مدر وهم سكان الحواضر والقرى، وتنوعت سبل عيشهم إذ اعتمدوا على الزراعة والتجارة وتربية المواشي، وأهل وبر وهم قبائل قطنت الصحراء،

1- الإصطخري، أبو إسحق إبراهيم (ت346هـ/957م)، **المسالك والممالك**، دار صادر، بيروت، 2004م، ص9.

2- عبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص14.

وكانوا يقتاتون على لحوم الإبل والأغنام وألبانها، وكانوا يرتحلون طلبا لمنابت الكلأ ومواقع الخصب والمرعى[1].

ومن هنا تنوعت طبيعة حياة عرب شبه الجزيرة إذ لم يحيوا حياة مماثلة، بل تمايزت طبقاتهم وتنوعت المهن التي امتهنوها وتفاوتت طرق كسب رزقهم، فسادت الحياة البدوية غير المستقرة في المناطق الصحراوية الجافة، واقتصرت سبل العيش على الارتحال طلبا للمراعي وتجمعات المياه، وعلى النقيض من ذلك تنوعت المهن وطرق كسب الرزق في المناطق ذات التربة الخصبة والصالحة للزراعة، إذ نعم أهل تلك المناطق بالاستقرار والتحضر، وعملوا في الزراعة وتربية المواشي.

وبذلك يتمثل أثر البيئة الطبيعية في تحديد صفات أهل الجزيرة العربية وتصنيف وسائل كسب عيشهم، إذ تعددت تلكَ البيئاتُ الطبيعيةُ، واختلفت في مناخها ما بين مواطن الخصب كما في المناطق الزراعية ومواطن الجدب، كما في المناطق الصحراوية المقفرة، وإن كانت البيئة الصحراوية الجافة هي السائدة في شبه الجزيرة العربية.

---

1- الحوفي، أحمد محمد (1958م)، **أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي**، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ص18.



# المبحث الثاني

# المقدمة الطللية وصدى حوار الأنا والآخر

زخر الخطاب الشعري في المفضليات بتجليات الحوار الدائر بين الأنا المتمثلة بالذات الشاعرة والآخر المتمثل بالطلل، فالشعر مرآة لما في نفس مبدعه، إذ يعمد الفنان إلى إسقاط ما في مكنونات نفسه على تلك الطبيعة الصامتة التي ينشأ فيها، ويتخذ من المظاهر المرتبطة بها رمزا للقضايا التي تؤرقه وتستقر في نفسه، فطورًا يحاول أن يقاوم مخاوفه من خلال سيطرة غريزة الحياة (Life Instinct) في داخله على غريزة الموت (Death Instinct)[1]، وطورًا يستسلم إلى المآل الذي وصل إليه، ويُسَلم بانتصار غريزة الموت وسيادة مظاهر الفناء، من خلال إسقاط ما يشعر به في الحالتين على الطبيعة ومظاهرها.

واتبع بعض الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام النظام الشعري السائد آنذاك، والمتمثل في استهلال القصيدة بمقدمة يفتتح بها الشاعر قصيدته، وتتعدد اتجاهات المقدمات في القصيدة العربية، ولم تكن المقدمة الطللية على ما لها من شيوع في القصائد الجاهلية والإسلامية المقدمة الوحيدة التي استهل بها الشعراء قصائدهم، بل يُضم إليها مقدماتٌ أخرى ذاتُ اتجاهات مختلفة؛ كالمقدمة الغزلية، والخمرية، والمقدمة التي تتناول وصف الظعائن، ومنها ما

---

1- انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص340-341.

يتطرق أيضا إلى البكاء على أيام الشباب، والتحسر على ما فقده الشاعر بفقدانه[1].

ولسنا بصدد التفصيل في أنواع مقدمات القصائد العربية القديمة واتجاهاتها، وإنما نكتفي بتسليط الضوء على المقدمة الطللية التي تقع في دائرة اهتمام هذه الدراسة، وتحديدا فيما يتعلق بتجليات العلاقة بين الأنا والطبيعة الصامتة/ المكان، على اعتبار أن الأطلال جزء لا يتجزأ من الطبيعة الصامتة، وعند العودة إلى المعاجم اللغوية القديمة نجد أن الطلل هو "ما شخص من آثار الديار، والرسم ما كان لاصقا بالأرض، وقيل: طلل كل شيء شخصه، وجمع كل ذلك أطلال وطلول"[2]، والمتأمل في هذا القول يجد أن ابن منظور (ت 711 هـ) قد فرق بين الأطلال والرسوم؛ فالأطلال هي كل ما شَخص وبرز من آثار الديار، أما الرسوم فهي آثار الديار اللاصقة في الأرض، فهي متصلة بالأرض، على النقيض من الأطلال التي تنماز عنها ببروزها وظهورها وشخوصها.

وتعد ظاهرة الوقوف على الأطلال من أهم ظواهر الشعر العربي القديم، وإحدى أسس النظام السائد في بناء القصيدة العربية الجاهلية على وجه الخصوص، ويتفق ذلك مع منظومة الحياة التي فرضتها البيئة الجغرافية في شبه الجزيرة العربية التي تقوم على التنقل والارتحال؛ طلبا لمنابت الكلأ، ومساقط الغيث، وتسمى هذه الرحلة بالنجعة.

---

1- انظر: عطوان، حسين (1970م)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دائرة المعارف، ص71-107.

2- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مادة طلل.

وأشار ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) في عمدته إلى الترابط بين طبيعة الحياة في شبه الجزيرة العربية، وولوج الشعراء إلى استهلال قصائدهم بالمقدمة الطللية وذلك في قوله: "وكانوا قديما أصحاب خيام، يتنقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم وليست كأبنية الحضارة؛ فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازا؛ لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر"[1]، فها هو يعزو اتباع شعراء شبه الجزيرة النظام السائد في بناء القصيدة الجاهلية، والمتمثل في الوقوف على الأطلال وبكائها، إلى ارتحالهم الدائم وفقا لما تقتضيه ظروف الحياة القاسية في شبه الجزيرة العربية وطبيعة بيئتها الصحراوية التي تختلف في كنهها عن الحاضرة.

وزعم بعض الرواة والعلماء أن امرأ القيس أول من استهل قصيدته بالمقدمة الطللية[2]، وفي هذا السياق المتعلق بالوقوف على الأطلال نذكر ما أورده ابن سلاّم (ت 231 هـ) في طبقاته حول من فَضل امرأ القيس على غيره من الشعراء إذ قال: "فاحتج لامرئ القيس من يقدّمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعتْه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ"[3].

ويعرج ابن سلاّم (ت 231 هـ) على من قالوا بتفضيل امرئ القيس من خلال ذكر الأمور التي سبق العرب إليها كالبكاء على الأطلال، ولا يذهب ابن سلام بهذا القول إلى أسبقيته في الوقوف على الأطلال، واستهلال القصيدة

---

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص226م.

2- انظر: المصدر نفسه، ص218.

3- الجمحي، محمد بن سلام (ت231هـ/846م)، **طبقات الشعراء**، ط1، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، دار المدني، جدة، 1985م، ص55.

بالمقدمة الطللية، وما يثبت هذا الزعم أنه أورد في موضع آخر من طبقاته بيتا لامرئ القيس يشير إلى أن هناك من سبقه إلى ذلك:

**عُوجا على الطَّلَلِ المَحيلِ لَعلَّنا　　　نبكي الديارَ كما بكى ابنُ حَذامِ**[1]

ففي ضوء ما سبق لا يسعنا إلا القول بصعوبة تحديد نشأة هذه الظاهرة، مثلها كمثل بقية ظواهر الشعر العربي؛ فلكل ظاهرة أو قضية إرهاصات تشي بأنها نتاج محاولات متواصلة استطاعت من خلالها أن تستكمل صورتها وتستوي في أسباب ظهورها، فليس من اليسير تتبع الظواهر الأدبية تتبعا تاريخيا دقيقا، ومع هذا فلا ضير في أن نشير إلى أن امرأ القيس من الشعراء الأوائل الذين نسجوا خيوط المقدمة الطللية في مستهل بعض قصائده، كمعلقته المشهورة التي مطلعها:

**قِفا نَبكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ ومنزلِ　　　بِسِقْطِ اللوى بينَ الدَّخولِ وَحَوْمَلِ**[2]

ونفى بعض الباحثين عن امرئ القيس أن يكون أول من أصَّل تقاليد المقدمة الطللية وأرسى أجزاءها[3]، إذ ذهبوا إلى أنه كان من السباقين إلى ذلك وإن لم يكن أولهم، وهذا ما يتفق مع ما أشرنا إليه حول صعوبة تأصيل الظواهر الأدبية القديمة، وتحديد ملامح نشأتها بشكل دقيق.

وعبر الشعراء من خلال المقدمة الطللية التي استهلوا بها قصائدهم عما يجول في خواطرهم، ولم تنفصل تلك المقدمة عن بقية أجزاء القصيدة والغرض الرئيس فيها، إذ يقول ابن رشيق (ت 456 هـ): "إن الشعر قفل أوله

---

1- انظر: الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات الشعراء**، ص39.

2- امرؤ القيس، ابن حُجر الكندي، **ديوانه**، ط4، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص8.

3- انظر: عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص85.

مفتاحه"[1]، ويدعو ابنُ رشيق الشعراءَ لأن يُجَوّدوا في مطالع قصائدهم؛ لأنها مرتبطة بسائر أجزاء القصيدة، فإن جَوَّدوا مقدمة قصائدهم جادت سائر أجزاء القصيدة، وهذا ينفي عن القصيدة الجاهلية ما تُرمى به بأنها قصيدة مفككة لا ترابط بين أجزائها وأوصالها؛ فهي وحدة واحدة ذات غرض رئيسي تدور حوله عدة قضايا ذات صلة وثيقة بذلك الموضوع الرئيس الذي بنيت القصيدة لأجله.

ولا جرم أن الشعراء يعبرون فيما تجود به قرائحهم عن مكنونات أنفسهم، والقضايا التي تؤرقهم، فقد يلجأ الإنسان إلى التعبير عما يختلج في اللاشعور من خلال حلم أو عمل إبداعي يوظف فيه كل ما يعتور نفسه، وهذا ما يفسر ولوج المبدع إلى توظيف ما يؤرقه في عمل إبداعي كالشعر مثلا، وإسقاط مشاعره المختلفة على مظاهر البيئة الطبيعية المحيطة به في النصوص التي يبتدعها، وتتمتع مطالع القصائد الجاهلية، وخاصة المقدمة الطللية منها، بدلالة رمزية تشي بموقف الشاعر من ثنائية الحياة والموت، كما ترتبط بقضية القلق الوجودي التي أرقت العديد من الشعراء الجاهليين.

وبذا غدت الأطلال والرسوم الدوارس التي يقف عليها الشاعر وسيلةً للتعبير عن نظرة الإنسان الجاهلي إلى الكون، وموقفه من مظاهر البقاء والفناء، فعندما يبكي الشاعر على الأطلال فهو لا يبكي تلك الآثار المادية المحسوسة والديار التي أقفرت، بل يبكي في واقع الأمر على الحياة ومتاعها، معبرا بذلك عن القلق الوجودي الكامن في أعماق نفسه، وبذلك ينتقل من البعد المادي

---

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص218.

السطحي المتمثل في مجرد بكاء الديار المقفرة والرسوم الدارسة، إلى البعد المعنوي العميق الذي يشي بصراع داخلي يستقر في أغوار نفسه ويتجسد في الخوف من الموت ومظاهر الفناء، وتبعا لذلك يشده الحنين إلى استرجاع ذكريات الماضي أو ذكريات صباه، متحسرا على تلك الأيام الخوالي؛ إذ تقوم ظاهرة الوقوف على الأطلال على الحنين إلى ما مضى، والتحسر على المآل الذي وصل إليه الشاعر.

وخضعت القصيدة الجاهلية منذ عهد مبكر إلى نظام محدد في بنائها، إذ حاكى معظم الشعراء الجاهليين ذلك النظام في بناء قصائدهم واستهلوها بالمقدمات كالمقدمة الطللية، واختلف بعض الباحثين في تحديد الغاية التي يرجوها الشاعر من افتتاحه قصيدته بالمقدمة الطللية وجعلها جزءا لا يتجزأ من بنيتها، فمنهم من يذهب إلى أنها ذات دلالة رمزية تعبر في كنهها عن قضية مؤرقة للشاعر، وتخلق في نفسه صراعا داخليا بين التشبث بغريزة الحياة، والهروب من غريزة الموت؛ فذكر الأطلال مرتبط ببعد معنوي لا مادي، إذ يشير كمال أبو ديب في ضوء هذا السياق إلى تجاوز الأطلال للبعد السطحي المتمثل بالاندثار والانقطاع والبكاء، إلى التجسيد الرّمزي العميق لفاعلية الزمن ولعملية التغير، التي تنطوي بالتالي على مأساوية الوجود الإنساني[1].

ويجد يوسف خليف في المقدمة الطللية غاية يحقق بها الشاعر ذاته، إذ يقوم المجتمع القبلي على ظاهرة العقد الاجتماعي بين الشاعر وقبيلته، ذلك العقد الفني الذي يفرض على شاعر القبيلة أن يكون لسان قبيلته، والمتحدث

---

1- انظر: أبو ديب، كمال (1986م)، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص321.

باسمها، معبرا عن قضاياها المختلفة السياسية والاجتماعية، وتقسم القصيدة في ضوء ظاهرة العقد الاجتماعي إلى قسمين؛ قسم ذاتي يعبر فيه الشاعر عن ذاته وهمومه وقضاياه الكامنة في نفسه، وتقع المقدمات في إطار هذا القسم، بينما يخصص الشاعر القسم الآخر للتعبير عن رؤى قبيلته وقضاياها[1]، فمن خلال محاكاة الشاعر لنظام القصيدة المتبع الذي يقتضي بأن تكون المقدمة لبنة من لبنات بنائها، يجد الشاعر فيها مساحة لكي يعبر عن رؤاه وكل ما يختلج في أعماقه، ولا تكون المقدمة الطللية بذلك مجرد تقليد شعري، أو ذات بعد مادي، بل تتعداه إلى تجسيد البعد المعنوي العميق.

ومن خلال ما أورده حسين عطوان في كتابه "مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي" يصبح بوسعنا أن نستشف رأيه في الغاية من الاستهلال بالمقدمة الطللية؛ إذ إنه يربط بين المقدمة التي يبكي فيها الشاعر على الأطلال واندثار الديار والبعد النفسي لدى الشاعر، ذلك البعد المتمثل في الحنين إلى الماضي والشباب واسترجاع الذكريات، كما أنه لا يجد فرقا بين شعراء البادية وشعراء الحاضرة في افتتاح قصائدهم ببكاء الأطلال ووصف الدمن الدوارس، سواء من حيث الشكل أو المضمون، وينطوي هذا في جوهره على القلق الوجودي الذي يعيشه الشاعر الجاهلي[2]، وينفي يحيى الجبوري أن تكون المقدمة الطللية مجرد تقليد شعري متبع كما صارت عند المتأخرين من

---

1- انظر: خليف، يوسف (1981م)، **دراسات في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار غريب، ص117.

2- انظر: عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، ص121.

الأمويين والعباسيين، بل إنها تمثل جزءا من حياة الجاهلي تثير في نفسه الشجو والحنين[1].

وعلى النقيض ممن ذهب إلى أن المقدمة الطللية ذات غاية تكمن في التعبير عما يختلج في نفسية الشاعر، والإفصاح عن القضايا التي تؤرق وجوده على اختلافها، نجد من يذهب إلى أن استهلال القصيدة العربية بالمقدمات هو مجرد محاكاة لنظام القصيدة الجاهلية السائد الذي يتناسب والبيئة التي خرجت منها، إذ ترى ريتا عوض أن الوقوف على الأطلال تقليد شعري اكتسب استمراريته من الأبعاد المتجذرة من التراث الثقافي والاجتماعي السائد[2]، ونجد ذات الرأي عند إيليا حاوي؛ إذ جعل الاستهلال بالخمرة كالطلل تقليدا من تقاليد الشعر الجاهلي[3].

ولسنا بصدد دراسة المقدمة الطللية وتحليل اتجاهاتها، ولكن كان لزاما علينا أن نسلط الضوء على المقدمة الطللية ومغزى استهلال القصيدة الجاهلية بها؛ إذ يرتبط ذلك بموضوع هذا الجزء من الدراسة الذي يحاول الكشف عن الحوار بين الأنا والآخر المتمثل في المكان الذي أسقط عليه الشاعر القضايا التي تؤرقه، من خلال المقدمة الطللية التي يعبر من خلالها عن صراعه الداخلي مع كل ما يفضي إلى الجدب والفناء.

وستحاول هذه الدراسة من خلال سبر أغوار الخطاب الشعري في المفضليات الكشف عن تجليات الأنا الممثلة في الذات الشاعرة، والآخر الممثل

---

1- انظر: الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ص250.

2- انظر: عوض، ريتا (1992م)، **بنية القصيدة الجاهلية**، ط1، بيروت: دار الآداب، ص185.

3- انظر: حاوي، إيليا (1981م)، **فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب**، بيروت: دار الثقافة، ص11.

بالموضوع/ المكان، كما سيعالج هذا القسم من الدراسة رؤية الأنا لنفسها ولما يختلج كوامنها من خلال علاقتها بالآخر/ المكان، إذ أشرنا سابقا إلى اتخاذ الشعراء القدامى من مظاهر الطبيعة الصامتة في الفضاء المكاني، رموزا يعبرون من خلالها عن موقفهم من قضايا الوجود.

وستستعين هذه الدراسة بنتاجات المنهج النفسي، الذي يسلط الضوء على القضايا والرؤى الكامنة في خوالج نفس الشاعر من خلال النصوص الشعرية التي أبدعها الشاعر، إضافة إلى التحليل والتفسير والإفادة من علم تاريخ الأدب من خلال الاطلاع على تاريخ العصور التي نتج فيها الخطاب الشعري المتمثل باختيارات المفضل الضبي الشعرية، أي في العصرين الجاهلي والإسلامي، وإن حظيت القصائد الجاهلية بنصيب الأسد في المفضليات.

وسيحدد هذا الجزء من الدراسة جانبين اثنين يحددان موقف الشاعر من مسألة الحياة والموت، من خلال الآخر المتمثل في المكان، في ضوء الحوار بين الأنا/ الذات الشاعرة، والآخر/ المكان، ورؤيتها لنفسها من خلاله، ويمكن تحديد تلك المواقف في جانبين؛ يمثل الأول الجانب المضيء الذي ستتعزز فيه غريزة الحياة وتتملك الأنا ، أما الجانب الآخر فيمثل الجانب المظلم الذي تتصف فيه الأنا بالخضوع والإذعان لمظاهر الفناء والدمار، وتتغلب فيه غريزة الموت/ مبدأ الواقع، على غريزة الحياة/ مبدأ اللذة.



# المبحث الثالث

## الجانب المظلم/ افتراق الذات عن الموضوع

يمثل هذا الجانب استسلام الشاعرِ لحتمية الموت وأمارات الفناء؛ كالتقدم في العمر والاقتراب من حافة الموت، وضعف الغرائز الحسية، ونقص غريزة الدفق الحيوي، وترتبط تلك المظاهر بالكهولة التي تفتك بجسد الإنسان عند تقدمه في السن، وقد تختلف الأغراض التي عرض لها الشعراء في شعرهم، ولكنها تصب في منبع واحد، وهو الموت وكل ما يؤدي إليه كالحرب أو النزاع أو الكهولة.

وعبر بعض الشعراء عن تلك القضايا التي تؤرقهم في النصوص الشعرية التي جادت بها قرائحهم، فراحوا يوظفون تلك القضايا في أحلام أو تخيلات أسقطوها[1] على الطبيعة المقفرة وأماكن الجدب وآثار الديار الدارسة، التي خلت من سكانها، وعلى إثر ذلك يعيش الشاعر صراعا داخليا بين غريزة الحياة وغريزة الموت، ويمثل هذا الصراع في الحقيقة الصراع بين (الهو) و(الأنا العليا)[2].

أما الهو فيتمسك بالحياة ومظاهرها ويرفض الإذعان لغريزة الموت، والهو كما ذكرنا في موضع سابق من هذه الدراسة - كما يرى فرويد - يشكل

---

1- الإسقاط (Projection): هي وسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الأنا كي يتخلص من المشاعر والمثيرات التي تؤلم النفس بأن ينسب صدورها إلى غيره من الناس أو الأشياء، انظر الحاشية: فرويد، سيجموند (1980م)، **ما فوق مبدأ اللذة**، (ترجمة: إسحاق رمزي)، ط5، القاهرة: دار المعارف، ص58،

2- انظر: حميدان، نضال (2002م)، **الأنا والآخر في المعلقات العشر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا، ص8.

مستودع الغرائز الذي لا يراعي المنطق ويطيع مبدأ اللذة (Pleasur Principle)، بينما ترتبط الأنا العليا بما يسمى بمبدأ الواقع (Reality Principle)[1]، ذلك المبدأ الذي تتبعه الأنا التي تستعين بها الأنا العليا في القيام بمَهامها، فتجسد الأنا العليا بذلك الحكمة وتتصل بالقيم والمثل العليا، كما تسلم بالموت وتتفاعل مع محيطها الخارجي، وتطالب الذات بالخضوع لحتمية الموت، فما الحياة بحسب منظور الأنا العليا إلا طريق إلى الموت.

وتملك الإحساس بالفناء والموت بعض الشعراء، فتأملوا مظاهره من خلال صورة الديار المقفرة والرسوم الدارسة التي عرضوا لها في اللوحة الطللية التي استهلوا بها قصائدهم، فآمنوا بأن لا أحد بمنأى من نوازل الدهر ومصائبه، وارتبطت فكرة الطلل في القصيدة الجاهلية بشيء مفقود يحن إليه المرء، إذ يسترجع ماضيه وذكرياته من خلال الوقوف على تلك الديار التي قضى فيها الشاعر جزءا من حياته في جنباتها مع أخلائه.

لذا يقوم المشهد الطللي على مشاعر الحنين إلى الماضي المستقرة في خلجات النفس، وينطوي ذلك الماضي في جوهره على مظاهر الشباب والخصب والحياة، فنرى بعضهم يسقط مظاهر الجدب والقفر التي يعاني منها بعد أن وصل إلى أرذل العمر كهلا فاقدا لمظاهر الدفق والخصب، على الطبيعة المتمثلة في الديار المقفرة التي تعاقبت عليها التغيرات التي أحدثتها عوامل الزمن

---

1- يرتبط مبدأ اللذة الذي يطيعه (الهو) بخفض التوترات إلى أدنى مستوى بحسب فرويد، أما مبدأ الواقع الذي ترتبط به (الأنا العليا) فيرتبط بالمواءمة والتكيف مع الواقع، انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص391-392.

الذي لم يبق على معالم الديار التي لم تعد كسابق عهدها، يقول المُرَقِّشُ الأَصْغَرُ:

| | |
|---|---|
| لِابْنَةِ عَجْلانَ بالجَوِّ رُسومْ | لَمْ يَتَعَفَّيْنَ والعَهْدُ قَدِيمْ |
| لِابْنَةِ عَجْلانَ إذْ نَحْنُ مَعًا | وَأيُّ حالٍ مِنَ الدَّهْرِ تَدُومْ |
| أمِنْ دِيارٍ تَعَفَّى رَسْمُها | عَيْنُكَ مِنْ رَسْمِها بِسَجُومْ |
| أضْحَتْ قِفارًا وَقَدْ كانَ بِها | في سالِفِ الدَّهْرِ أرْبابُ الهُجُومْ |
| بَادُوا وَأصْبَحْتُ مِنْ بَعْدِهِمْ | أحْسِبُنِي خالِدًا وَلا أرِيمْ |
| يا ابْنَةَ عَجْلانَ ما أصْبَرَنِي | على خُطُوبٍ كَنَحْتٍ بالقَدومْ[1] |

وقد استهل الشاعر قصيدته بجملة اسمية تنطوي على دلالة وثيقة الاتصال بمظاهر السكون والثبات، وهي من أمارات الموت والفناء المتحقق في الديار الدارسة في هذا المشهد الطللي الذي استهله بذكر المرأة "ابنةِ عَجْلانَ"، وقدمها على المكان الذي أقفر وخلا من أهله "بالجَوِّ رُسُومْ"، ويدل ذلك على علو مكانة المرأة بالنسبة إلى الشاعر تلك المكانة التي تتقدم على مكانة الديار، فهو في حقيقة الأمر لا يرتبط بذلك المكان ذي الدلالة المادية، بل يرتبط بدلالة معنوية تتمثل في تجربة ما عاشها الشاعر في مرحلة سالفة، "وإذا كان المكان جغرافيا لا يعني للإنسان شيئا كثيرا؛ إلا أن المكان التجربة هو الذي يعني"[2].

---

1- الضبي، المفضل بن محمد (ت178هـ/780م)، **المفضليات**، ط6، (تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، 1963م، ص247-248، الجو: مكان بعينه، لم يتعفين: لم يدرسن، سجوم: كثيرة إرسال الدمع، الهجوم: القطعة من الإبل، لا أريم: لا أبرح ويقال رام يريم إذا زال عن موضعه.

2- ربابعة، موسى (2006م)، **تشكيل الخطاب الشعري**، ط2، عمان: دار جرير، ص13.

وارتبط حضور المرأة بالطلل في المقدمات الطللية التي استهل بها الشعراء قصائدهم؛ فالعلاقة تكاد تكون وثيقة بين المرأة والطلل، كما اقترن ذكر المرأة بالخصب ومظاهر البقاء واستمرارية الحياة عند الشعراء[1]، ففي هذه اللوحة الطللية نرى إسقاطا لما يختلج أنا الشاعر من هرم وجفاف وضعف في الغريزة على الآخر المتجسد في الطبيعة المقفرة والديار التي أصابها الدمار والاندثار، ويدل اقتران ذكر الطلل الدارس الذي يلوح بدلالات الفناء، وذكر المرأة التي تعد رمزا للخصب، على الصراع الذي تعيشه أنا الشاعر بين غريزتي الحياة والموت، هذا الصراع المتجلي بين هو الشاعر وأناه العليا، فالهو متمسك بالحياة وأسبابها ويرفض الإذعان لحتمية الموت، بينما تسلم الأنا العليا بالموت والفناء. ويكشف هذا الصراع عن ذروة التأزم القابعة في نفسية الشاعر، ويتجلى ذلك من خلال تصويره للديار المتهدمة والدمن الدارسة بعد أن كانت تعج بالحياة ومظاهر البقاء، إذ تشكل تلك الديار معادلا لما في ذات الشاعر من تحسر على مفارقة الشباب والقوة ونقص الغريزة.

وقد تكرر ذكر المرأة "ابنة عجلان" في ثلاثة مواضع في هذا النص الطللي، ويشير ذلك إلى عظم شأن رمزية المرأة المرتبطة بالخصب والحياة التي تختلج ذات الشاعر وتستقر في نفسه، إذ يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي من شأنها تكثيف المعنى، وبالتالي تكثيف دلالاته بالنسبة إلى الشاعر، فاقتراب الأجل ودنو المنية قضايا أرقت الشاعر، ولم يكن من أناه العليا إلا أن

---

1- انظر: عبد الرحمن، نصرت (1982م)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط2، عمان: مكتبة الأقصى، ص128.

تسلم بها، ويتجلى ذلك في قوله: "وَأَيُّ حالٍ منَ الدَّهْرِ تَدومُ" وفي توظيفه للتراكيب الدالة على الفناء والموت "بادوا"، "أَحْسِبُني خالِدًا".

وبذلك تتغلب الأنا العليا لدى الشاعر على الهو، الأمر الذي يفضي بدوره إلى انتصار أنا اللذة (Pleasure Ego) على أنا الواقع ( Reality Ego)[1]، ولذلك نراه يوظف سلوك البكاء الذي يحاكي حزنه على مظاهر الجدب والإقفار الذي حل بالديار، وهذا معادل لما يعتور نفسه، كما نجده ينفي عن تلك الديار أي مظاهر للحياة والبقاء؛ إذ لم تخل فقط من العنصر الإنسي، بل خلت من العنصر الحيواني أصلا، إذ يقول:

**أَضْحَتْ قِفارًا وقَدْ كانَ بِها     في سالِفِ الدَّهْرِ أَرْبابُ الهُجُومْ**

وهو بذلك لم يحاول حتى أن يهب صور الحياة لتلك الديار، بل جعلها مقفرة جدباء خالية من كل مظاهر الحياة وعوامل البقاء، إذ لم يقطنها إنسان ولا حيوان، وبهذا يقدم صورة لما يكمن في اللاوعي من إحساس بالفناء والجدب، فإقفار الديار هي في واقع الأمر انعكاس لما يمور في نفسه، وبذا تتفوق غريزة الموت على غريزة الحياة، بعد الصراع الدائر بينهما في قرارة نفس الذات الشاعرة.

ويستعمل الشاعر أداة النداء في قوله: "يا ابْنَةَ عَجْلانَ"، ويعكس هذا النداء الحالة النفسية والانفعالية التي يعيشها الشاعر، "ويعكس أسلوب النداء ذروة الانفعال الإنساني أمام إحساس المرء بالزوال والموت"[2]، وها هو يقدم موقفه من الحياة في موضع آخر من هذه القصيدة:

---

1- انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص392.
2- ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشعري**، ص17.

**تَبْكي علـى الدَّهر، والـدَّهْرُ الـذي أبْكاك، فالدَّمْعُ كالشَّن الـهَزِيمْ**[1]

وكأن الشاعر في هذا البيت يصور موقفه من الوجود الذي عرج عليه في المقدمة الطللية، فهو لم يبك الديار المقفرة والرسوم الدارسة بالمعنى الدقيق، وإنما بكى الحياة التي شارفت على الانتهاء إثر دنو أجله، وبذلك ينتهي الصراع بين البقاء والفناء لدى الشاعر بغلبة غريزة الموت/ أنا الواقع، على غريزة الحياة/ أنا اللذة وسيطرتها على الذات الشاعرة؛ "إذن حقيقة الموت لا تزال تتكرر ليل نهار في حياة الإنسان منذ أن وجد على هذه الأرض، لتنتهي محاولته البائسة كلها بالتسليم بحتمية الموت"[2].

وقد يخلع الشاعر داخله المضطرب الكامن في اللاشعور/ اللاوعي (Unconscious)[3] على الطبيعة المقفرة والرسوم الدارسة، من خلال بثه للصور المتناقضة في اللوحة الطللية؛ ليشي ذلك بحالة الاضطراب التي يعيشها بسبب ما آلت إليه حاله، إذ تنطوي الأطلال على الذكريات والأيام الخوالي، وبالتالي فهي متصلة بأمارات النهاية والفناء، يقول المُرَقِّشُ الأكبرُ:

**أَمِـنْ آلِ أَسْـماءَ الطّلُـولُ الـدَّوارِسُ يُخَطِّـطُ فيهـا الطَّيْـرُ، قَفْـرٌ بَسَـابِسُ**

**ذَكَـرْتُ بِهـا أَسْـماءَ لَـوْ أَنَّ وَلْيَهَـا قَريـبٌ وَلكِـنْ حَبَّسَـتْني الحَـوابِسُ**

**وَمَنْـزِلِ ضَـنْكٍ لا أُريـدُ مَبيتَـهُ كَـأنّي بِـهِ مِـنْ شِـدَّةِ الـرَّوْعِ آنِسُ**

**لِتُبْصِـرَ عَيْنـي، إنْ رَأتْنـي، مَكانَهـا وَفي النَّفْسِ إنْ خَلّي الطَّريقَ الكَوادِسُ**

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص249، الشن: القربة الخلق، الهزيم: المتكسر، شبه سيل دموعه بما يسيل من الشن المتهزم.

2- النعيمي، أحمد إسماعيل (1995م)، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، القاهرة: سينا للنشر، ص103.

3- انظر: فرويد، سيجموند، **ما فوق مبدأ اللذة**، 42، اللاشعور: هو في الواقع مستودع الأمور المكبوتة، إذ يختفي جانب كبير من عناصر الأنا فيه، ويمثل هذا الجانب نواة الأنا وصميمها، ففي اللاشعور إذا تكمن الدوافع المكبوتة في النفس البشرية.

**وَجيـفٌ وإبْسـاسٌ ونقْـرٌ وَهِـزَّةٌ إلـى أنْ تَكِـلَّ العيسُ والمَرْءُ حـادِسُ**
**ودَوِيَّــةٍ غَبْـراءَ قـد طـالَ عَهْـدُها تَهالَكُ فيها الـوِرْدُ والمَرْءُ نـاعِسُ[1]**

فها هو ذا الشاعر يبدأ قصيدته باستفهام استنكاري؛ لاستهجان ما حل بديار أسماء من جدب وإقفار، ونفور من تقبل ما آلت إليه حال تلك الديار، والمرأة (أسماء) كما ذكرنا في موضع سابق تشكل رمز الخصب واستمرارية الحياة، كما يقدم الشاعر اسم المرأة على المكان؛ ليؤكد أهمية دلالتها بالنسبة لذاته، فلا يربط الذات الشاعرة بهذا الآخر أي الطلل - وهو في كنهه شيء مادي- إلا وجود تجربة معنوية كان يعيشها، أو مرحلة سابقة في حياته يتمنى لو تعود.

ويقوم هذا النص الطللي على صور متناقضة تشي في مضامينها بذروة التأزم والاضطراب في نفس الشاعر، ومحاولة لاوعيه التخلص من الإقفار الذي يعتور نفسه الذي أسقطه على المكان، كأن يجمع بين الارتفاع "الطلول" والانخفاض "الدوارس"، فالطلول ما شخص وارتفع من آثار الديار، والدوارس ما انخفض منها، ولا يدل ذلك إلا على مدى التوجس والاضطراب الذي تعانيه الذات الشاعرة في قرارة نفسها؛ إذ "يجسد الطلل هنا جوهر ما في تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغير المدمرة"[2].

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص224-225، الطلول: ما شخص من آثار الدار، الرسوم: ما انخفض منها، يخطط: يرعى، البسابس: القفر الخالية، وليها: حيث تولت وذهبت، الضنك: الضيق والشدة، الكوادس: ما يتطير منه، الوجيف: سير فيه سرعة، الإبساس: دون الوجيف، النقر والهزة: فوق الوجيف، حادس: من الحدس وهو الظن، الدوية: القفر، تهالك: تسرع السير، الورد: الإبل.

[2]- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص322.

كما يقدم الشاعر صورتين متناقضين تتأرجح فيهما مظاهر الحياة والموت، وذلك في قوله: "يُخَطّطُ فيها الطَّيْرُ قَفْرٌ بَسَابِسُ"، فهناك صراع في نفس الشاعر بين القوى المتعارضة بين البقاء والفناء، ويحاول الشاعر من خلال تلك الصور الضدية أن يشبع غريزة الحياة الكامنة في الهو، ويقاوم غريزة الموت الكامنة في الأنا العليا، في محاولة منه بتجاوز الحالة الانفعالية التي تستقر في اللاوعي لديه، وخفض حدة توتر الهو وإشباع رغباته.

ومن خلال استكناه هذا النص الطللي وسبر أغواره، يتجلى بوضوح النزاع بين الأنا/ الذات الشاعرة والآخر/ المكان؛ ويُعزى هذا النزاع إلى غياب أسماء/ المرأة؛ أي غياب ما يفضي إلى الخصب والبقاء، فحضور الطلل مقترن بغياب المرأة من الناحية النفسية، حيث يقف الشاعر في الديار؛ لاسترجاع الذكريات المرتبطة برمزية المرأة لديه، إذ يذكره هذا المكان بعلاقته المضطربة والمتأزمة مع المرأة/ الحياة، الأمر الذي أدى إلى غيابها.

وفي هذا السياق يعود الشاعر إلى استخدام الصور الضدية من خلال قوله: "مِنْ شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ"، وكيف يأنس الشاعر من شدة الروع! وهل هناك أدنى ارتباط بين الروع/ الخوف، والأنس/ السعادة!، إن هذه الصورة الضدية تحمل في طياتها محاولة الشاعر التغلب على الموقف الماثل أمامه، والمتجسد في إقفار الديار الذي ينطوي على إقفار نفسه، من خلال محاولته نسيان الحاضر (مظاهر الفناء) عبر استرجاع الماضي (مظاهر البقاء)، "ويتجلى صراع الشاعر مع التشكيل النسقي للطلل عندما يقف على معالمه، محاولا إقناع نفسه بشعور الأنس، على الرغم من سلبية المكان ووحشته"[1].

---

1- عليمات، يوسف (2004م)، **جماليات التحليل الثقافي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص139.

ونتلمس محاولة الشاعر التغلب على غريزة الموت من خلال تلذذه بألمه "كأني به من شدة الروع آنس"؛ فهو يحاول أن يجد لذته من خلال ألمه[1]، إذ نراه يستأنس المكان على الرغم من وحشته والروع الذي ينتابه فيه، فتكرار استرجاع الذكريات ينطوي على لذة مصاحبة للألم، لذلك فإن "إجبار التكرار لا بد أن يسبب ألما للأنا، ذلك لأنه يكشف عن نشاط الدوافع الغريزية المكبوتة، لكن هذا برغم ذلك إنما هو نوع من الألم [...] وهو لا يتعارض ومبدأ اللذة؛ ذلك لأنه عدم للذة يشعر به أحد الأنظمة (الأنا)، بينما هو يجلب في عين الوقت لذة ومتعة لنظام آخر (الهو)"[2]؛ فالمتعة المصاحبة للذة عند الشاعر عندما يأنس المكان الموحش تنطوي على محاولة لإشباع رغبات الهو ودوافعه الغريزية المتمثلة في رفض التسليم بفكرة الفناء والموت.

ولكن سرعان ما تستحوذ غريزة الموت على الشاعر وتسيطر عليه من خلال الأنا العليا، وما إن يحاول التغلب على مشهد الإقفار ومظاهر الفناء، ليعود ويسلم به، وذلك من خلال استعانته بالحاسة البصرية التي لا ترى إلا ما هو ماثل أمامها، أي لا ترى إلا الحقيقة، فالديار إذن موحشة ومندثرة، وهو يسلم بالمشهد المأساوي نتيجة درس الديار وموت معالم الحياة فيها، ونراه يكرر أسلوب الثنائيات الضدية "وَجيفٌ" و"إبْساسٌ"؛ في إشارة منه لحالة القلق الكامنة في اللاوعي:

**وَجيفٌ وإبْساسٌ ونَقْرٌ وَهِـزَّةٌ إلى أنْ تَكِلَّ العيسُ والمَـرْءُ حـادِسُ**

---

1- انظر: حميدان، نضال، **الأنا والآخر في المعلقات العشر**، ص9.

2- فرويد، سيجموند، **ما فوق مبدأ اللذة**، ص43.

فالشاعر هنا يشير إلى حركة سير الإبل القلقة في تلك الديار الخاوية على عروشها، إذ يعكس هذا المشهد الحركي والصور المتناقضة التي يعج بها الصراع بين غريزتي الحياة والموت الذي تعانيه الذات الشاعرة، لتكون الغلبة بذلك لغريزة الموت/ أنا الواقع، ويعلو صوتها في أغوار نفس الشاعر.

وها هي ذي اللوحة الطللية أقرب ما تكون إلى صرخة متمردة ساخطة أمام حتمية الموت والفناء، إذ تحاكي الأطلال حقيقة مصير الإنسان ووجوده، واعتاد بعض الشعراء أن ينادوا الأطلال في محاولة منهم لاستنطاقها، ولكنها صامتة تتسم بالصمم والعُجْمَة، يقول جابِرُ بنُ حُنَيٍّ التَّغْلِبِيُّ:

**ألا يـا لَقَـوْمِي لِلجَديـدِ المُصَـرَّمِ ... وَلِلحِلْـمِ، بعـدَ الزَّلَّـةِ، المُتَـوَهَّمِ**

**وَلِلمَـرْءِ يَعْتـادُ الصَّـبابَةَ بعـدَ مـا ... أَتَـى دُونَهـا مـا فَرْطُ حَـوْلٍ مُجَـرَّمِ**

**فَيَا دارَ سلمى بالصَّريمَةِ فـاللِّوى ... إلـى مَـدْفَعِ القِيقَـاءِ فـالمُتَثَلَّمِ**

**ظَلِلْتُ على عِرْفانِها ضَـيْفَ قَفْـرَةٍ ... لأَقْضِـيَ منهـا حاجـةَ المُتَلَـوِّمِ**

**أَقامَـتْ بِهـا بالصَّـيْفِ ثُـمَّ تَـذَكَّرَتْ ... مَصـائِرَها بَـيْنَ الجِـواءِ فَعَـيْهَمِ**[1]

ونرى هنا أن الشاعر يأسف على مفارقة الشباب وخفوت الخصب وأماراته، ويقر بذلك في البيت الأول الذي استهل به قصيدته، وهو بذلك لم يفتتح قصيدته بالوقوف على الأطلال بشكل مباشر، بل أخبر بما يختلج نفسه من أسف على مفارقة الشباب وعلامات الخصب.

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص209-210، الجديد: الشباب، المصرم: الذاهب، يعتاد: يتعاهد، الفرط: الحين، المجرم: التام الكامل، الصريمة واللوى والقيقاء والمتثلم: أسماء مواضع، المدفع: المجرى الذي يندفع فيه الماء، العرفان: ما عرف منها وهي مصدر، المتلوم: المقيم على حاجته، مصائرها: مواضعها التي تصير إليها في الشتاء، الجواء وعيهم: موضعان.

ثم انتقل في هذا النص الطللي إلى مناداة ديار سلمى التي وجدها خالية مقفرة تضربها الريح في جنباتها، ويتحول بذلك أسلوب النداء من ظاهرة لغوية إلى ظاهرة وجدانية انفعالية تشي بالقضايا التي تؤرق الذات الشاعرة وتقلقها، وبذا فإن مخاطبة الذات الشاعرة للطلل لم تكن ضربا من العبث؛ إذ تكشف بحق عن مدى تأزم نفسية الذات الشاعرة، بسبب موقفها من الكون والوجود وتساؤلاتها التي لم تحر لها جوابا.

فالشاعر يخاطب الجماد بأداة نداء الإنسان "يا دارَ سلمى"، وهو بذلك يساوي بين الطلل/ الجامد، والإنسان/ الكائن الحي، فالشاعر إذن لا يخاطب تلك الديار المقفرة، بل يخاطب ذاته التي تتسم بذات الإقفار؛ وذلك "لأنه يرى أن جزءا من ذاته بدأ بالخراب، ولذلك يأخذ الشاعر بمخاطبة الطلل على أنه جزء من هذه الذات، مع ما يرافق هذه المخاطبة من إحساس بالحزن والألم"[1].

وتبعا لذلك نجده يساوي بين ذاته (أناه) والدمن الدوارس (الآخر)؛ محاولا بذلك أن يعبر عما يخامر نفسه من ألم وحزن على فقدان مظاهر القوة والشباب، فرحيل المرأة مقترن بفقدان الخصب وأفول الحياة، "فكأن الشعراء قد ربطوا الخصب بالمرأة، أو علقوا حياتهم بها يبقون في الديار إذا بقيت، ويرحلون عنها إذا ما رحلت"[2]، إذ يحاول الشاعر من خلال مخاطبة ديار سلمى تجسيد الكبت والحرمان الكامن في اللاوعي، لذا نراه يحاول التغلب على مظاهر الإقفار والجدب المرتبطة بشكل وثيق بالموت والفناء، من خلال ذكره للأماكن المتصلة بتلك الديار والتنقل فيما بينها (الصَّريمة/ اللِّوَى/ القِيقَاء/

---

1- ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشعري**، ص19.
2- عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ص128.

المُتَثَلَّمِ/ الجِواءِ/ عَيْهَمِ)؛ وذلك لأنها مستمدة من واقع تلك الديار، ومرد ذلك إلى إحساسه بصدى الصراع بين الحياة والموت.

وفي هذه الحالة يصر اللاوعي على تحقيق حاجة ملحة فيه تكمن في محاولة الأنا ذكر تلك الأماكن التي يرتبط كل منها بذكرى خاصة في حياتها، إذ يلجأ الشاعر إلى استعادة الذكريات من خلال التطرق إلى ذكر تلك الأماكن؛ ليعيد الحياة إلى تلك الديار، وبذلك يحقق رغبات الهو المتمثلة برفض الإذعان للموت، ويخفف من وطأةِ قلقها، إلا أن الصراع بين الهو والأنا العليا لدى الشاعر ينتهي بسيطرة الأنا العليا على الأنا، وتخضع الذات الشاعرة لها في نهاية المطاف، إذ يقول:

**ظَلِلْتُ على عِرْفانِها ضَيْفَ قَفْرَةٍ ... لأَقْضِيَ منها حاجةَ المُتَلَوِّمِ**

فالشاعر يحس بالغربة في تلك الديار بعد أن أقفرت وخلت من سكانها، كما يشعر بأنه ضيف عليها، وكأنه لم يعهدها من قبل، مع أنها ديار المحبوبة/ المرأة، ومن الأحرى تبعا لذلك أن يكون على دراية تامة بها وبمعالمها، إذ شعر بالدمار اللاحق بتلك الديار التي أضحت رسما دارسا بفعل الزمن، بعدما كانت نابضة بمعالم الخصب والبقاء، وهو بذا يخلع تأزم أناه واضطرابها على الآخر/ المكان المتمثل في الأطلال المقفرة، وبذا تتفوق أنا الواقع على أنا اللذة في سيطرتها على الذات الشاعرة، ويبرز على إثر ذلك الجانب المظلم من علاقة الأنا بالآخر/ المكان.

ولا يقتصر الإحساس بالفناء ودنو الأجل على التقدم بالسن وتحقق مظاهر الشيخوخة، إذ تختلف القضايا التي قد تؤرق الشاعر وتؤزم نفسيته؛ كالنزاعات بين الأفراد أو الصراعات بين القبائل؛ تلك الصراعات المتمثلة في

أيام العرب، وهذه الأسباب في المحصلة تفضي إلى الموت وتحيل إليه، فها هو عَميرَةُ بنُ جُعَلَ يقول في قصيدة هجا فيها رجلين:

| | |
|---|---|
| ألا يا دِيارَ الحَيِّ بِالبَرَدانِ | خَلَتْ حِجَجٌ بَعْدِي لَهُنَّ ثَمانِ |
| فَلَمْ يَبْقَ منها غَيْرُ نُؤْيٍ مُهَدَّمٍ | وَغَيْرُ أَوارٍ كالرَّكِيِّ دِفانِ |
| وَغَيْرُ حَطُوباتِ الوَلائِدِ ذَعْذَعَتْ | بِها الرِّيحُ والأَمطارُ كلَّ مَكانِ |
| قِفارٌ مَرَوْراةٌ يَحارُ بها القَطا | يَظَلُّ بها السَّبْعانِ يَعْتَرِكانِ |
| يُثيرانِ مِنْ نَسْجِ التُّرابِ عَلَيهِما | قَميصَيْنِ أَسْماطًا وَيَرْتَدِيانِ |
| وبِالشَّرَفِ الأَعْلى وُحوُشٌ كَأَنَّها | على جانِبِ الأَرْجاءِ عوذُ هِجانِ[1] |

تقوم هذه اللوحةُ الطللية على مشاهدَ مشحونةٍ بالاستعارات التي تكشف في كنهها عن كوامن الذات الشاعرة وما يجيش في قراراتها، من خلال بناء صوري ومشاهد مُتقنة تكشف عن تفاعل الذات الشاعرة مع الموضوع بشكل جلي، وقد افتتح الشاعر مقدمته الطللية بأسلوب النداء "ألا يا دِيارَ الحَيِّ"، ويلحظ هنا غياب المرأة أي غياب رمز الخصب والبقاء.

وتنطوي مخاطبةُ الديارِ على فكرة التحول والتغير التي تكتنف الحياة ومظاهرها، وتفصح مخاطبة الشاعر للديار عن حجم المعاناة التي يقاسيها بسبب الحال التي آلت إليها ديار الحي بعد ما كانت تعج بصور الحياة والبقاء،

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص258-259، البردان: موضع، النؤي: الحاجز حول الخباء، الأواري: جمع آري وهو ما حبس الدابة من وتد ونحوه، الركي: البئر، دفان: مندفنة، الولائد: الإماء، الحطوبات: ما احتطب الإماء وجمعن، ذعذعت: فرقت، المروراة: التي لا تنبت شيئا ولا ماء فيها، يحار بها القطا: لبعدها إذ ليس في الطير أهدى من القطا وذلك ربما أنه طلب الماء من مسافة بعيدة حتى أنه إذا روي ثم رجع لم يصل إلى موضعه إلا وقد عطش ثانية ثم تنقض كل قطاة على بيضها وفراخها لا تخطئ واحدة منهن بيضها ولا فراخها، يعتركان: يلتمس كل واحد منهما أكل صاحبه من الجدب، الأسماط: الأخلاق أي البالية، الشرف: المرتفع من الأرض، الأرجاء: النواحي، العوذ: الإبل التي معها أولادها، الهجان: الكرام.

والطلل في هذا النص مرتبط بالجماعة؛ فـ "الطلل - بصفاته هذه - ما هو إلا رمز للجماعة، إن غياب الجماعة يساوي حضور الطلل، فالاندثار - إذن - ليس صفة للطلل، إنه صفة للجماعة الراحلة، أو صفة الوعي الجماعي"[1].

تمكن الشاعر من خلال المشهد الطللي الذي نسجه في قصيدته أن يصور بدقة تغير ملامح ديار الحي، إذ غدت مقفرة خالية من سكانها من خلال الصور التي تكتنف النص الطللي، فلم يبق فيها إلا آثار ساكنيها المهدمة:

**فَلَمْ يَبْقَ منها غَيْرُ نُؤْيٍ مُهَدَّمٍ        وَغَيْـرُ أوارٍ كـالرَّكِيِّ دِفـانِ**

**وَغَيْرُ حَطُوباتِ الوَلائِدِ ذَعْذَعَتْ        بِها الرِّيحُ والأمطارُ كلَّ مَكانِ**

فقد أضحت تلك الديار خلاء موحشة لا يقطنها سوى الوحوش والسباع، تعبث بها الرياح والأمطار، ووصف الشاعر تلك الديار وصفا دقيقا، إذ سلط الضوء على آثار المكان الباقية بعد أن عفت ودرست "النُّؤْي، الأَواري، حَطوباتِ الوَلائِدِ"؛ وهي من متعلقات أهل الديار التي تبعث الشاعر على الحنين، وتستثير أشواقه إلى تلك الديار التي قد ترمز في جوهرها إلى مرحلة زمنية عاشها الشاعر، وأصبحت ضربًا من الماضي.

وترمز الرياح التي عبثت بالديار وتلاعبت بآثارها إلى حالة التوجس التي يعيشها الشاعر، وتكشف عن التوتر الذي يعتور نفسه، إذ حاول أن يبث الحياة في تلك الديار، من خلال وصف الآثار الباقية فيها، بعد ما حل بها من جدب وقحط؛ إذ تستثير هذه الصور ذكريات الشاعر النابضة بالحياة، ولكن محاولته بأن ينتصر لذاته من خلال بث مظاهر الحياة في تلك الديار ما لبثت أن تتحول إلى انهزام أمام اللحظة الآنية الماثلة أمامه أثناء وقوفه على تلك الأطلال.

---

1- الجهاد، هلال (2001م)، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ط1، دمشق: دار المدى، ص140.

إن محاولة الهو/ أنا اللذة المتمثلة في رفض الخضوع إلى الحال التي آلت إليه الأطلال المقفرة قد باءت بالفشل، وانتصرت بذلك الأنا العليا/ أنا الواقع، التي تشد ذات الشاعر إليها لتسلم بحقيقتها الراهنة: إذ عجت هذه اللوحة الطللية بمشاهدَ مأساويةٍ مكثفة عبرعنها بولوجه إلى استخدام لغة مشحونة بالقلق والاضطراب النفسي، مسقطا بذلك كل ما يؤرق أناه على ذلك المكان الذي ما لبث أن تحول إلى أرض مقفرة تقطنها الوحوش وتتعارك فيها السباع، وهي معادل لما في نفسه من قلق وتوتر بسبب المآل الذي وصلت إليه حاله.

كما يستشف من خلال اسكتناه الصورة الحركية المتمثلة في عراك السباع والتراب المثار إثر اعتراكها، صورة تلك الديار التي زالت منها أسباب الحياة، فدلالة التراب في هذا المشهد الحركي تكمن في الجدب وقلة الماء وانعدام وجود النبات الذي يشير في دلالته إلى معالم الحياة والبقاء، لذلك كثر التراب، والحق أن الشاعر خلع أطلال نفسه (أناه) المقفرة على تلك الديار الموحشة (الآخر)، متخذا من تلك الديار معادلا لما يستقر في ذاته من معاناة وحسرة اعتصرتا قلبه وأرقتا خلجات نفسه.

وراح الشاعر يستعمل ألفاظًا تتناسب والمشهد الطللي الذي استهل به قصيدته، وتحاكي المعاناة التي يصورها الشاعر من خلاله، فلا نجد مثلا حضورًا للمرأة في هذه المقدمة الطللية، وما يفضي إلى استعمال الألفاظ الرقيقة ذات الطابَع العاطفي، بل عَمِدَ إلى استعمال الألفاظ التي تحيل في مضمونها إلى جفاء الطبيعة وقسوة الواقع، وبذا يُسخر الشاعر اللغة للتعبير عن مدى التأزم الذي يخامر نفسه ويؤرقها، إذ لجأ إلى توظيف تلك الألفاظ الجافة حتى

يتمكن من بلورة رؤاه وقضاياه التي تؤرقه، وأسقط الهواجس التي تملكت أناه على تلك الديار المقفرة، وصورها في مشاهد تعج بدلالات الفناء.

وتستسلم أناه في نهاية المطاف إلى مبدأ الواقع، بعد أن حاول بث الحياة في تلك الديار من خلال استرجاع الذكريات، وذلك بتوظيف الآثار الباقية من أهلها واستعادة مظاهر الحياة فيها، "ورؤية الشاعر لهذا الطلل تكشف قصة التجربة الإنسانية والحركية الفاعلة للإنسان على المكان قبل تحوله"[1]، وذلك إذعانا لرغبات الهو المتمسك بالحياة وصورها، ولكن مظاهر الموت المؤكد حالت دون تحقيق رغباته، فيعلو صوت الموت/ الأنا العليا في نفس الشاعر بعد صراع مرير عاشه بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذة.

وترتبط النزاعات بين القبائل العربية على أسباب الحياة والبقاء، أو ما يسمى بأيام العرب، بمظاهر الاندثار، وصورها الشعراء من خلال ما جادت به قرائحهم، ولم تخل تلك القصائد، ولا سيما المطالع التي استهلت بها من ملامح الفناء؛ إذ إنها تشي بقلق الذات الشاعرة من أسباب الموت التي تفضي إليها تلك النزاعات والحروب المستمرة بين القبائل التي قد تمتد لسنوات.

وشكل بعض الشعراء صورا متعددة داخل النسيج الشعري، عبروا من خلالها عن الخوف من ذلك المصير المحتوم إثر تلك الحروب، كما عبروا من خلال الطلل عمّا حل بالديار من اندثار وإقفار، فكان كل مظهر من مظاهر الطلل يبعث الشاعر على التساؤل عما سيحل به وبقبيلته، وعن المصير الذي

---

1- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص149.

ستؤول إليه حالهم، في مشهد يصور صراع الذات الشاعرة مع أسباب الفناء وإشارات الموت، يقول بِشْرُ بنُ أبي خازِمٍ حول يوم النسار[1]:

**عَفَتْ من سُلَيْمى رامَةُ فَكَثيبُها وَشَطَّتْ بِها عَنْكَ النَّوَى وشُعُوبُها**

**وَغَيَّرَها ما غَيَّرَ النَّاسَ قَبْلَها فَبانَتْ وحاجاتُ الفُؤادِ تُصيبُها**

**أَلَمْ يَأْتِها أَنَّ الدُّموعَ نِطافَةٌ لِعَيْنٍ يُوافي في المَنامِ حَبيبُها**[2]

وقد بدأ الشاعر هذا النص الطللي بالفعل الماضي "عفت"، ويرتبط هذا الفعل بأسباب الهلاك والفناء، ثم انتقل إلى تحديد المكان الذي وقع عليه فعل الإقفار والانهدام "رامة"، ونسب تلك الديار إلى المرأة "سليمى"، وتعد المرأة كما ورد في موضع سابق من أقوى رموز الحياة والبقاء، وفي ذلك المشهد إشارة إلى تلك الديار قبل أن تصل إلى ما آلت إليه، إذ كانت تعج بصور الحياة والاستمرار، وتحيل هذه الإشارة إلى حالة الاستقرار التي كانت تسود مضارب القوم وديارهم.

ويشي ذلك بأن الذات الشاعرة انتقلت من طور الذات الفردية إلى الذات الجماعية، وتبعا لذلك فإنها تعبر عما يؤرق الشعور الجمعي، وهو عبارة عن "المضمون الباطني للوعي الجماعي، أي جملة إحباطات الذات الجماعية، ورد فعل هذه الذات على تلك الإحباطات ابتغاء تجاوزها، وذلك بوصفها المعوق

---

1- من أيام العرب في العصر الجاهلي انظر ما ورد حولها في كتاب: المولى، محمد أحمد جاد، والبجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل، (1942م)، **أيام العرب في الجاهلية**، ط1، القاهرة: دار عيسى البابي الحلبي، ص378.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص330، عفت: درست، رامة: بلد، شطت: بعدت، النوى: نية السفر، الشعوب: القبيلة أو البلد الذي ذهب إليه، تصيبها: تريدها، نطافة (بكسر النون): سائلة، (بفتحها): مفسدة لكثرة دموعها.

الرئيسي للصيرورة التاريخية"[1]، فالذات الشاعرة في هذه القصيدة تعبر عن قلق فردي وجماعي في آن واحد، ولا جرم أن بقاء الفرد الجاهلي مرتبط ببقاء الجماعة ومصيره مقترن بمصيرها.

فالشاعر لا يلجأ إلى الطلل لمجرد بكاء مظاهر الخصب ومفارقة الشباب ودنو الأجل، فقد يبكي الشاعر اندثار وحدة جماعية قائمة بذاتها والمتمثلة في القبيلة، فقد أشار بعض الباحثين إلى العناصر التي تقوم عليها المقدمات الطللية عند الشعراء، وحددوها في ثلاثة عناصر وهي: القمع الجنسي، والاندثار الحضاري، وقحل البيئة[2]، ولا بد هنا من الإشارة إلى قضية صادرة عن نظرة فحواها أن تلك العناصر مترابطة فيما بينها لا فكاك بين أوصالها، فكل عنصر من تلك العناصر يحيل إلى الآخر؛ فوجود الذات مرتبط بمصير الجماعة وخصب الطبيعة الذي بدوره يحقق أسباب حياة الإنسان وبقاءه.

ويبدو أن المرأة تشكل مبعثا لاضطراب الأنا لدى الشاعر، ومرد ذلك إلى أن رحيلها مقترن برحيل الحياة ومظاهر الخصب والنماء، فغياب هذا الرمز يحيل حتما إلى حتمية الاندثار والموت، إذ تجتمع في هذه اللوحة الطللية صورتان متناقضتان (سليمى/ رامة) تمثلان الصراع بين البقاء والفناء، ويفضي ذلك إلى شعور الأنا بالاضطراب وعدم التوازن إزاء صراع الهو والأنا العليا؛ إذ تمثل المرأة/ سليمى رمز الحياة، ويمثل المنزل الدارس رمز الموت.

وذلك يفسر إحساس الذات الشاعرة بالتأزم والقلق، إذ استثار رحيل سليمى/ الحياة عاطفة الشاعر، فأخذ يذرف الدموع حزنا على إقفار الديار/

---

1- اليوسف، يوسف (1975م)، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص118.

2- انظر: المرجع نفسه، ص140.

ذات الشاعر التي تعكس ما حل به إثر رحيل سليمى/ مظاهر الحياة، وبذلك تنقاد أنا الشاعر إلى تحقيق مطالب الأنا العليا التي تطالب الشخصية بالتزام المثل العليا، وبالتالي التسليم بحتمية الموت.

ويبدو أن ليوم النسار وقعا كبيرا في نفس الشاعر، إذ نجد صداه في قصيدة أخرى له، وفيها يقول:

**لِمَنِ الدِّيارُ غَشِيتُها بالأَنْعُمِ ... تَبْدو مَعارِفُها كَلَوْنِ الأَرْقَمِ**

**لَعِبَتْ بِها ريحُ الصِّبا فَتَنَكَّرَتْ ... إلّا بَقِيَّةَ نُؤْيِها المُتَهَدِّمِ**

**دارٌ لِبَيْضاءِ العَوارِضِ طَفْلَةٍ ... مَهْضومَةِ الكَشْحَيْنِ رَيَّا المِعْصَمِ**[1]

يسيطر الأسلوب الاستنكاري على هذا النص الطللي بشكل جلي، إذ يستنكر الشاعر التغييرات المتعاقبة التي أحدثتها يد الدهر على تلك الديار، واستطاع الشاعر أن ينقل للمتلقي حالته الشعورية التي تكشف عن عمق المأساة التي تختلج جوارحه إثر إقفار تلك الديار وخلوها من سكانها، وذلك من خلال استعانته بأسلوب الاستفهام الاستنكاري متبوعا بالتشبيه؛ إذ شبه آثار تلك الديار الدارسة بالنقط الموجودة على ظهر الثعبان الأرقم.

وهذا تشبيه ضعيف؛ إذ لا يوجد ما يربط بين المشبه "آثار الدّيار" والمشبه به "لَوْنِ الأَرْقَمِ" ولذا يضعف عنصر التشبيه، وعد بعض الدارسين هذه الصورة من الصور الطريفة التي رسمها الشعراء لآثار الديار المقفرة، ولكنها أقل دورانا

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص345-346، الأنعم: موضع، الأرقم: الحية التي فيها نقط، النؤي: الحاجز الذي يمنع الماء من دخول البيت، العوارض: جانبا الفم من أسنانها، الطفلة (بفتح الطاء): الرخصة اللينة، الكشح: الخاصرة، مهضومة الكشحين: ضامرة البطن، ريا: ممتلئة، المعصم: معظم الذراع.

وشيوعا في شعر الوقوف على الأطلال؛ إذ لم يرددها الشعراء كثيرا ولم تنل الشيوع الذي نالته صور التشبيه الأخرى[1].

ومما يزيد من مأساة الشاعر أنه يكاد لا يتعرف على تلك الديار نتيجة إقفارها ودرس رسومها ، فلم تعد الديار كما كانت عليه من قبل وكما كان يعهدها؛ فلم يبق الدهر على ملامحها ، إذ لعبت الرياح دورا هاما في تغيير معالمها واندثار آثارها ، فكانت لتلك الريح العاتية الأثر الأكبر في درس رسمها وتغيير ملامحها.

وتمثل الريح عاملًا من عوامل الفناء والزوال التي تتراءى للإنسان الجاهلي وتؤرق وجدانه؛ إذ تبعث هذه العوامل الشاعر على القلق إزاء ما يترصده من مهالك، وما ينتظره من مصير محتوم وثيق الصلة بالفناء، فخلع الشاعر هذا القلق الذي يعتور نفسيته على تلك الديار التي درست معالمها وخلت من أهلها.

لذلك نراه يضمن مقدمته الطللية بحضور المكان وغياب المرأة، وهو بذلك يشير إلى "خوفه من تماثل حياته مع الديار التي تخيم عليها تجربة التناهي المحقق، وهذا ما يجعل القصيدة موقفا"[2]، وفي هذا السياق نراه يتخوف من المصير الذي لحق تلك الديار الذي قادها إلى الزوال والعدم، ويتجسد ذلك من خلال إسقاطه لحالة الاضطراب القارة في نفسه على تلك الديار التي زالت منها أسباب الحياة.

---

1- انظر: حسن، عزة (1968م)، **شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث**، (د.م)، ص35-36.

2- كموني، سعد (1999م)، **الطلل في النص العربي**، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي، ص29.

وتعكس مناجاة الطلل ومخاطبته هواجس الشاعر وتساؤلاته حول فكرة الحياة والموت، كما تنقل حالته الشعورية التي تتملكه، إذ يستهل الشاعر قصيدته بأسلوب الاستفهام الاستنكاري "لمن الديار"؛ ليعبر عن موقفه الرافض لحتمية الموت، الموقف الذي بمثابة صرخة متمردة في وجه القدر.

وحضور الطلل في هذه القصيدة مرتبط بغياب الجماعة كما في القصيدة السابقة، والذات الشاعرة فيها ذات جماعية أكثر منها فردية، فالقضية التي تؤرقه لا تتمثل بنقص الدفق الحيوي مع المرأة ومفارقة مظاهر القوة والشباب، بل هي في مضمونها تشي بالقلق على مصير جماعي يؤثر لا محالة على الوجود الفردي.

وترتبط فكرة الطلل بفكرة الرحيل، إذ يبث الشاعر حاجاته النفسية الكامنة في اللاشعور من خلال وقوفه على ذلك الطلل وإسقاطه لذلك القلق النفسي على ذلك المكان، والشاعر في نعته لجمال المرأة (بَيْضاء العَوَارِضِ/ طَفْلَة/ مَهْضُومَة الكَشْحَيْنِ/ رَيَّا المِعْصَمِ) إنما يصف جمال مظاهر الحياة والبقاء وتعلقه بها، وفي ذلك إرضاء لرغبة (الهو) التي ترفض الخضوع لفكرة الموت وتتمسك بمظاهر البقاء، ولكن هذه المرأة/ الحياة رحلت عن تلك الديار، وفي رحيلها ترحل أسباب البقاء والخلود، وبذلك تنجح الأنا العليا في إحكام سيطرتها، التي ما لبثت حتى أخضعت الذات الشاعرة إلى فكرة تتصل بحتمية الهلاك والزوال.

وذهب بعض الشعراء إلى ذكر لفظة (الوشم) في المشهد الطللي الذي يحاكون من خلاله تلك الطبيعة الصامتة عبر إسقاط الحالة الشعورية ذات الأبعاد المترامية في ذات الشاعر عليها، فلا تقل دلالة الوشم عن دلالة الطلل، إذ

تنطوي كلتا الدلالتين على الواقع المهدوم ومحاكاة الماضي بكل ما يكتنفه من لحظات يتمنى الشاعر لو تعود، "وقد تُذكر المتلقي بلحظات نفسية عاشها، ولهذا فهي من الناحية النفسية جد موائمة للحظة الطلل وذلك بمقتضى اقتران إيحاءاتها بالطلل نفسه"[1].

ويوحي الوشم بما تبقى من آثار باقية على سطح الجلد، ومن الناحية النفسية يوحي الوشم بمعانقة الماضي والحنين لما سلف، وفي هذا المقام لا بد من الإشارة إلى اختلاف الإيحاءات التي تشير إليها لفظتا (الوشم) و(إرجاع الوشم)؛ إذ تنطوي الأولى على موقف إذعان الهو لغريزة الموت، بينما يمثل إرجاع الوشم وإعادة نقشه انتصار الشاعر لذاته بإشباعه غريزة الهو المتمثلة في التمسك بالحياة ورفض الخضوع للموت، وفي ضوء هذا السياق يقول رَبيعةُ بنُ مَقْرومٍ:

| | |
|---|---|
| أمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُوما | بِجُمْرانَ قَفْرًا أَبَتْ أَنْ تَرِيما |
| تَخَالُ مَعارِفَها بَعْدَ ما | أَتَتْ سَنَتَانِ عَلَيْها الوُشُوما |
| وَقَفْتُ أُسَائِلُها نَاقَتي | وَما أَنا أَمْ مَّا سُؤَالِي الرُّسوما |
| وَذَكَّرَنِي العَهْدَ أَيَّامُها | فَهَاجَ التَّذَكُّرُ قَلْبًا سَقِيمَا |
| فَفاضَتْ دُمُوعي فَنَهْنَهْتُها | على لِحْيَتي وَرِدائي سُجُوما[2] |

ويرتبط الاستفهام بالتوجع الذي أصاب نفس الشاعر إثر إقفارِ الديار بعدما كانت تعج بمظاهر الخصب والنماء، فلم يتعرف الشاعر على رسومها وذلك لما ألم بها من قفر وجدب ودمار، ثم شبه تلك الرسوم الدارسة التي عفت

---

[1]- اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص192.

[2]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص181، جمران: موضع، تريم: تبرح يريد أن الرسوم باقيات خوالد، المعارف: ما عرف منها من رسم أو طلل، نهنهتها: كففتها، سجوما: سجم الدمع إذا قطر أي فاضت دموعي على لحيتي وردائي فنهنهتها.

معالمها بالوشوم، ويكمن وجه الشبه هنا في خفاء تلك الرسوم كما يختفي الوشم في الأكف.

ويوحي ذلك المشهد بالحالة الانفعالية التي تتخلل خلجات الذات الشاعرة وتعتريها، ثم يؤكد الشاعر الحالة الشعورية التي يعيشها من خلال توظيفه للبكاء؛ ليكشف بذلك عن حجم المأساة القابعة في نفسه نتيجة درس الديار وإقفارها، الأمر الذي أفضى إلى رحيل ساكنيها بعد ما حل بها من جدب وقحط ودمار، وتتجلى من خلال هذا المشهد الطللي سيطرة غريزة الموت على الذات الشاعرة في نهاية الأمر.



# المبحث الرابع

# الجانب المضيء/ اتحاد الذات مع الموضوع

ترتبط المقدمة الطللية بقضايا تتعلق بفلسفة الوجود، وتعكس نظرة الذات العربية، وخاصة في العصر الجاهلي، إلى ثنائية الحياة والموت؛ فعند استكناه النصوص التي جادت بها قرائحهم وسبر أغوارها تتجلى للمتلقي أصداء القلق الوجودي والخوف من الزوال والهلاك في ثنايا تلك النصوص.

واختلفت كيفية معالجة الشعراء لتلك القضايا بشكل عام، وفي الخطاب الشعري في المفضليات بشكل خاص، إذ انقسموا بذلك إلى قسمين يتمثل الأول في تملك الإحساس بالموت على الذات الشاعرة وبالتالي غلبة الأنا العليا/ أنا الواقع التي تطالب الشخصية بالتزام المثل العليا والتسليم بالموت تبعا لذلك، وقد عرضنا نماذجَ شعرية مختلفة تبين الجانب المظلم من علاقة الأنا بالآخر/ المكان.

أما القسم الآخر فيتصل بشكل وثيق بمحاولة انتصار الشعراء لذاتهم في معالجة إحساسهم بالموت، وذلك من خلال محاولتهم لإسقاط كل ما يعتري أنفسهم من قلق واضطراب على الطبيعة الصامتة المتمثلة في الأطلال المقفرة والدمن الدارسة، ومن ثم محاولة إحيائها من جديد عبر إكسابها مظاهر البقاء، وبذلك ينتصر حبهم للحياة الذي يتمسك به الهو، "فحضور الطبيعة في الشعر الجاهلي لم تكن مجرد مظاهر طبيعية أو بيئية في شعره، بل كانت عنصرا قويا من عناصر بيان العلاقة بين هذا الإنسان وبين المكان حوله، ولذا

نراه قد حول المظاهر القفرية إلى تقييم له هو وإثبات وجوده وقدرته بدلا من امتثال لها والبكاء أمامها"[1].

ونجد في محاولة الشاعر لجعل المشهد الطللي الذي يقوم على صور الإقفار والجدب نابضا بالحياة، تحقيقا لتغلب ذاته على غريزة الموت، فهو يبث الحياة في تلك الديار المقفرة من خلال رسم صورة لها تعج بمظاهر الخصب والاستمرار، والإصرار على مقاومة عوامل الفناء عبر التمسك برموز البقاء، فيجعل بذلك اللوحة الطللية تعج بتجدد الحياة وعوامل البقاء، يقول عَوْفُ بنُ عَطِيَّةَ:

| | |
|---|---|
| **أَمِنْ آلِ مَيٍّ عَرَفْتَ الدِّيارا** | **بحيثُ الشَّقيقُ خَلاءً قِفارا** |
| **تَبَدَّلَتِ الوَحْشَ من أهلِها** | **وكانَ بها قبلُ حَيٌّ فَسارا** |
| **كأنَّ الظِّباءَ بِها والنِّعا** | **جَ أَلْبِسْنَ مِنْ رازِقِيٍّ شِعارا** |
| **وَقَفْتُ بِها أُصُلًا ما تُبينُ** | **لِسائِلِها القولَ إلّا سِرارا** |
| **كأنّي اصْطَبَحْتُ عُقارِيَّةً** | **تَصَعَّدُ بِالمَرْءِ صِرْفًا عُقارا** |
| **سُلافَةَ صَهْباءَ ماذِيَّةً** | **يَفُضُّ المُسابِئُ عنها الجِرارا**[2] |

وهذه المقدمة الطللية لقصيدة تحدث فيها عن الأطلال وما سكنها من الوحش، ووقوفه عليها وهو ثَمِل، وأشار إلى تقدمه في السن وأنه لا يزال

---

1- بلوحي، محمد (2004م)، **آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص100.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص412-413، الشقيق: ماء لبني أسيد بن عمرو بن تميم، النعاج: بقر الوحش، الرازقي من الثياب: الرقيق منها وهو أجودها وإنما يريد بياض البقر وحسنها، الشعار: الثوب الذي يلي البدن، الأصل: جمع أصيل وهو العشي حين تجنح الشمس للغروب، العقارية: الخمر التي أطيل حبسها، صهباء: في لونها بياض لقدمها، الماذية: السهلة السير في الحلق للينها، يفض: يكسر يعني أنه يخرجها من الجرار.

كريما، وبدأها بالاستفهام الاستنكاري؛ فهو يستنكر التغييرات التي طرأت على تلك الديار التي طالتها يد الدهر.

وارتبط حضورُ المرآة بالطلل في هذه اللوحة بل وتقدم عليه: فالشاعر لا يعنيه المكان بقدر الدلالة التي تحيل إليها رمزية المرأة التي تنطوي في حقيقة الأمر على مظاهر الخصب والبقاء، فبرحيل المرأة أضحت تلك الديار مقفرة إذ تغيرت معالمها وخلت من ساكنيها، وتبعا لذلك تتجلى حالة التوتر الحاصلة بين ذلك المكان والمرأة، "ولذلك يتأسس اللاتصالح بين الشاعر والمكان في برهته الآنية من حيث هو تدمير للصورة المثلى التي يتغياها الشاعر لحياته مع الآخر"[1]، وهذا يبعث الذات الشاعرة على القلق من خلال عنصر المكان المتمثل في الطلل، وتلك الحال التي وصلت إليها الديار هي معادلٌ لما يستقر في نفس الشاعر.

وما لبث اللاوعي حتى نبه إلى حاجة قارة في نفس الشاعر؛ تتمثل بإشاعة مظاهر الحياة في تلك الديار المقفرة، وهو بذلك يعكس تمسكه بالحياة ومقاومته للموت ورفضه لمظاهره، ويتجلى ذلك بجعل تلك الديار نابضة بالحياة من خلال توظيف صورة حركية يبرز فيها العنصر الحيواني[2]، الذي حل محل العنصر البشري فيها:

**تَبَدَّلَتِ الوَحْشَ من أهلِها — وكان بها قبلُ حَيٌّ فِسارا**

وهو بذلك يخفف من وقع الألم في نفسه ومن حدة التوتر القابع في اللاوعي بعد أن بلغ من الكبر عتيا، وذلك من خلال إضفاء معالم الحياة وتوظيف

---

1- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص139.
2- انظر: المفضلية25، المفضلية55، المفضلية49.

الصور الحركية في تلك الديار، فسكنتها الأبقار الوحشية، مُعيدة بذلك حركة التجدد والبقاء التي كانت سائدة قبل رحيل أهلها عنها، ولاستخدام صورة البقر الوحشي في هذه اللوحة الطللية دلالة تنطوي على تجدد الحياة والتشبث بالبقاء؛ إذ إنها تعيش في تلك الديار آمنة مطمئنة حيث الخصب وتجمعات الماء.

ومن خلال رسم الشاعر لتلك الصورة الحركية التي تنبض بملامح الحياة، يتجلى تشبثه بعوامل البقاء ومقاومته لكل ما يفضي إلى الزوال، كما يعمد الشاعر إلى أنسنة الحيوان المتمثل في هذه اللوحة بالبقر الوحشي وتشبيهه بالإنسان، وذلك من خلال خلع الصفات الإنسية عليه، إذ أُلبست تلك الأبقار أجود الثياب وأفضلها:

كـأنَّ الظِّبـاءَ بِهـا والنِّعـا ... جَ أَلْبِسْنَ مِنْ رازِقِـيٍّ شِعـارا

فمحاولةُ الشاعر استرجاع العنصر البشري في تلك الديار قد باءت بالفشل، ولكنه ما لبث أن عَوّض ذلك النقص الذي يشعر به من خلال أنسنةِ الحيوان/ البقر الوحشي، وبذلك فهو يحد من وطأة القلق الوجودي الذي يعتور نفسه، "وتتراءى قطعان الظباء والبقر الوحشي آمنة في مسارحها وكأنها البقية الباقية من مظاهر الحياة في هذه الأطلال الموحشة الصامتة، أو كأنها تجسيم حي للحسرة التي تملأ على الشاعر أرجاء نفسه"[1].

ثم يصف الشاعر الحالة التي كان عليها أثناء وقوفه على تلك الديار، إذ كان شارد الذهن لا يأبه لشيء كما الشارب الثمل، وفي ذكر الخمر

---

1- خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص127.

ووصفها دلالة عميقة تنطوي على محاولة الشاعر الهروب من الواقع النفسي أو البيئي الذي يحيط به، فمن المعروف أن لجوء الإنسان إلى شرب الخمر يُعزى إلى محاولة هروبهِ مما يؤرقه؛ إذ تقوم الخمر بإسكار العقل الأمر الذي يفضي إلى نسيان كل ما يؤرق نفسه والتخفيف من حدة تأزمها، ومن تلك القضايا المؤرقة لذلك الإنسان رحيل المرأة وإعراضها عنه[1].

وفي محاولة الشاعر إضفاء ملامح البقاء على تلك الديار التي أقفرت وعفا رسمها جلاءٌ واضح عن تمسكه بالحياة وخضوعه لمبدأ اللذة، إذ عَمد إلى رسم صورة تعج بالحركة والحياة، فأبدلت البقر الوحشي بالديار من ساكنيها، وعادت إليها حركة الحياة ومظاهر الخصب، كما لجأ إلى استعارة فعل الإسكار المتمثل في نعته للخمر؛ في محاولةٍ منه للهروب من ذلك الواقع الماثل أمامه الذي يتمحور حول رحيل المرأة/ رمز الحياة والخصب، وإقفار الديار/ الإقفار الذي يجوب نفسه إثر تقدمه في السن ونقص الدفق الحيوي الذي كان يَصله بالمرأة، لينتهي ذلك الصراع بين غريزتي الحياة والموت، بتفوق غريزة الحياة والتمسك بكل مظاهرها من خلال القضاء على صور الفناء.

ويرتبط شعورُ الإنسان بوطأة الموت بفقده لأمارات القوة والشباب ونقص غريزة الدفق الحيوي التي تضمن اتصاله بالمرأة واللذة المتحققة معها، لذا كان لمفارقة الشباب وبالتالي نفور المرأة الأثر الأكبر في إحساس الشاعر بدنو الأجل واقتراب المنية، وانعكس ذلك بشكل واضح في النصوص الشعرية التي يبدعها، فلا جرم أن فقد الشباب يوازي فقد الحياة وملذاتها والاقتراب من

---

1- انظر: ظلام، سعد (1992م)، **من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي**، ط2، القاهرة: دار المنار، ص93.

الفناء والعدم، فما كان من الشعراء إلا أن يصوروا تلك المأساة أصدق تصوير وفي هذا السياق يقول أبو عمرو بن العلاء: "ما بَكتِ العربُ شيئًا ما بكت على الشباب، وما بلغتْ به ما يستحقه"[1].

وقد يعمدُ بعضُ الشعراء إلى مقاومة غريزة الموت، التي قد تتمثل في الديار المقفرة والدمن الدارسة والانتصار لذاتهم، من خلال رسم صور تبعثُ على التمسك بالحياة ومقاومة الإحساس بالنهاية في المشهد الطللي الذي قد يتخلل ثنايا قصائدهم لا مستهلها، على غير عادة العرب في استهلال قصائدهم به، ومن ذلك قولُ المَرَّارِ بنِ المُنْقِذِ:

| | |
|---|---|
| هـل عَرَفْـتَ الـدَّارَ أَمْ أَنْكَرْتَهَـا | بَـيْنَ تِبْـراكٍ فَشَسَّـيْ عَبَقُـرْ |
| جَـرَّرَ السَّـيْلُ بهـا عُثْنُونَـهُ | وتَعَفَّتْهـا مَـدَاليجُ بُكُـرْ |
| يَتَقارَضْـنَ بهـا حَتَّـى اسْـتَوَتْ | أَشْـهُرَ الصَّـيْفِ بِسافٍ مُنْفَجِـرْ |
| وَتَـرى مِنهـا رُسُـومًا قَـدْ عَفَـتْ | مِثْلَ خَطِّ اللّامِ فـي وَحْـيِ الزُّبُـرْ |
| قد نَـرى البِيضَ بهـا مِثْلَ الدُّمى | لَـمْ يَخُـنْهُنَّ زَمـانٌ مُقْشَـعِرْ[2] |

أشار الشاعر في هذه القصيدة إلى نفور المرأة منه إثر تقدمه في السن وتبدل المشيب بشبابه، فإذ به يفتتح هذا النص الطللي بالأسلوب الاستفهامي الذي ينطوي على إنكار معرفته بتلك الديار التي أقفرت وعفت رسومها وتبدلت ملامحها، وما تلك الديار إلا معادل لما في نفسه؛ فالإقفار الحاصل فيها هو في

---

1- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (ت328هـ/940م)، **العقد الفريد**، ج2، (تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري)، دار الأندلس، بيروت، 1996م، ص244.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص88-89، تبراك وعبقر: موضعان، الشس: الغليظ من كل شيء، عثنونه: أوله، تعفتها: عفتها فأزالت معالمها، مداليج بكر: رياح تدلج عليها بالليل وتبكر عليها بالنهار، يتقارضن: يتناوبن، السافي: ما سفت الريح من التراب، منفجر: أي انفجر التراب عليها ويريد بذلك أن ما سفا عليها سواها بالأرض، الوحي: نقش الكتاب، الزبر: الكتب، البيض: الحسان، لم يخنهن: لم يعشن في بؤس، مقشعر: مجدب.

الحقيقة انعكاس لما في يسيطر على نفسه إثر تقدمه في السن ونقص غرائزه، الأمر الذي يفضي إلى قطع وصاله مع المرأة وحرمانه من ملذات الحياة التي كان يتمتع بها في شبابه.

ولكنه سرعان ما يتخلص من شعور التفجع على الشباب وأسفه لمفارقته، من خلال رسمه لصور تبعث على الحياة وتضمن أسباب البقاء، فهو بذكره للأماكن (تبراك/ عبقر) والتنقل فيما بينها ينتصر على القفر والفناء؛ ومَرَد ذلك أنها مُستمدة من الواقع الحسي، إذ يلجأ الشاعر إلى كل مكانٍ يرتبط بذكريات تُرهف حسَّ الشاعر وتعيده لذلك الماضي الذي يحن إليه؛ ليعيد الحياة إلى تلك الديار بعدما خلت من ساكنيها؛ ليخفف من وقع القلق والاضطراب على نفسه.

وتتجلى محاولة الشاعر في دفع الإحساس بالموت ومقاومته للحال التي آل إليها من خلال رسم مشهد حركي يمتلئ بملامح البقاء والاستمرار؛ إذ قصد الشاعر اختيار لفظة (السيل) وهي معادلٌ لما يمور في نفسه، إذ تكمن دلالة السيل في كونه مدمرا لكل معالم الحياة، فهو يجرف كل ما يعترض طريقه، فتعكس بذلك دلالة (السيل) العجز والضعف والنقص الذي يعانيه[1]، إذ يتأتى هذا الإحساس مما هو مكبوت في اللاوعي.

وبذا أضحى السيلُ والرمزية التي يحيل إليها المتمثلة في الدمار والإقفار معادلا موضوعيًا للفكرة التي تستحوذ على ذهن الشاعر وتؤثر على نفسه، وبذلك يقاوم الشاعرُ الإحساسَ بالموت من خلال إكساب تلك الديار صورا نابضة بالحياة عن طريق توظيف دلالات السيل وتعاقب الرياح، الأمر الذي أدى

---

[1]- انظر: حميدان، نضال، **الأنا والآخر في المعلقات العشر**، ص14.

بدوره إلى كشف طلول الديار، وذلك بإزاحة التراب عنها، وجعلها مساوية للأرض.

ولجأ الشاعر إلى أسلوب التشبيه الذي يحد من وطأة الهاجس الذي يخالج أناه إثر إقفار تلك الديار واندثارها، إذ شبه آثار الرياح والسيول على تلك الأطلال بخط اللام الذي يشبه آثار السيل عند كتابته، وجرت العادة عند الشعراء القدامى بتشبيه الطلل بالكتابة[1]، وفي ذلك دلالة واضحة على محاولة التشبث بالبقاء: "والكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه، فالكتابة مجددة لا تزول، وكذلك الماضي لا يزول"[2]؛ فالكتابة تجسيد لانتصار الذات على مظاهر الفناء.

فالشاعر متمسك بالحياة ومتشبث بصورها، فمن خلال مشهد السيل نلمس مدى نجاح الشاعر في تغطية النقص الذي يشعر به تجاه المرأة بسبب فقده للخصوبة التي كان يتمتع بها قبل أن تطاله يد الزمان ويغزو الشيب رأسه، وهذا ما يسمى بالتعويض (Compensation)[3].

وإن كان مضمون السيل مقترنا بالدمار والاندثار فهو مرتبط أيضا بعوامل البقاء؛ إذ يبث الماءُ الحياةَ في أرجاء الأرض، وعلى إثر ذلك ينبت الزرع،

---

1- انظر: المفضلية25، المفضلية54، المفضلية74.

2- ناصف، مصطفى (1981م)، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ط2، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص60.

3- التعويض "Compensation": هي حيلة من حيل التوافق تلجأ إليها الأنا بشكل شعوري أو لاشعوري حين تشعر بالنقص في جانب معين، فتحاول أن تعوض هذا النقص والتغلب عليه من خلال تقوية جانب آخر، أو حين تشعر بالحرمان من نوع معين من الإشباع، فتفرط في نوع آخر من الإشباع؛ لكي تعوض اللذة المتاحة وتقهر ألم الحرمان من الإشباع المستعصي، انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص130.

وتسترجع الديار بذلك أسباب الحياة، وقد "رفضت عيون الشعراء أن ترى الأطلال على حقيقتها، وإنما حاولوا أن يبثوا في الديار حياة، لأنهم يرفضون التهدم والخراب والقفر والجدب، لأنها عناصر تسعف على المضي في الحياة"[1].

وأضحى السيلُ إذن باعثا على الحياة في تلك الديار، إذ لم تعد مقفرة كالسابق ويتجلى ذلك من خلال قوله:

**قد نَرى البِيضَ بها مِثْلَ الدُّمى ... لَـمْ يَخُـنْهُنَّ زَمـانٌ مُقْشَـعِرّْ**

ويرسم الشاعر في هذا البيت صورة تعبر عن مدى الاستقرار والأمان الذي تنعم به النساء الحسناوات في تلك الديار، إذ لم يذقن الشقاء ولم يتحملن الصعاب، ولم يتكدر صفو حياتهن في تلك الديار الخصبة بأي مظهر من مظاهر البؤس والحزن، وكأنهن يعشن في نعيم أبدي، وفي استخدامه لكلمة (البيض) -إشارة إلى الحسان من النساء- دلالة تنطوي في جوهرها على مظاهر الحياة المستقرة الهادئة التي تخلو من كل ما يفضي إلى الهلاك والفناء.

وبذلك تعود المرأةُ/ مصدر الحياة والخصب إلى تلك الديار النابضة بمعالم الحياة، بعد أن سقاها السيل وبعث فيها الحياة من جديد، فأصبحت الديار مقصداً للعيش فيها بعد أن كانت مقفرة يسودها القحط والجدب، وبذلك يحقق الشاعر نشوته التي فقدها (المرأة/ الشباب)، بعد أن بلغ من السن عتيا وما أفضى إليه ذلك من نقص في الفحولة وضعف في الغرائز.

---

[1]- ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشعري**، ص14.

وهذا ما نجح الهُو في تعويضه من خلال توظيف رؤى أسقطها الشاعر على تلك الأطلال الدارسة، مستعملا بذلك عنصر الرمز في تعويض ما يشعر به من نقص، وبذلك تتغلب أنا اللذة (الهو) على أنا الواقع (الأنا العليا)، ويتمكن الشاعر من إسقاط كل ما هو قار في اللاوعي على ذلك الآخر/ المكان.

ويصور هذا الجانب انتصار الشاعر لذاته واتباعه لمبدأ اللذة/ الهو؛ إذ رسم بعض شعراء المفضليات مشاهد تكتنف على الرموز التي تنطوي في جوهرها على دلالات ترتبط بالتمسك البقاء ومقاومة الموت، من خلال التشبث بملامح الحياة وصورها أثناء تشكيلهم للنسيج الداخلي للنص الشعري، إذ عمدوا إلى استخدام بعض الرموز المرتبطة بالبقاء والخلود كرمزية الوشم[1]، إذ إن "الوشم وجه من وجوه الكتابة ومنح الديمومة"[2].

كما تنطوي دلالة الوشم في كنهها على الماضي والذكريات المرتبطة به، وهو مساوٍ للطلل الذي يشترك معه في ذاتِ المضامين الموحية بزمن انتهى وولّى، "ويمكن لصورة الوشم أن تستثير فينا صورا ضبابية لها جذور في اللاشعور، أهمها صورة الماضي بإيحاءاته وأصدائه المتعددة وربما المتكثرة، ويقوم الوعي باسترجاعها عاطفيا لا ذهنيا"[3]، ومن ذلك قولُ عبدِاللّهِ بنِ سَلِمَةَ:

**لِمَــنِ الـدِّيارُ بِتَوْلَــعٍ فَيَبُــوسِ　　　فَبَيَاضُ رَيْطَـةَ غَيْرَ ذاتِ أَنِيـسِ**

**أَمْسَـتْ بِمُسْتَنِّ الرِّيـاحِ مُفيلَــةً　　　كالوَشْمِ رُجِّعَ في اليَدِ المَنْكوسِ**

**وكأنَّمــا جَــرُّ الــرَّوامِسِ ذَيْلَهَــا　　　في صَحْنِها المَعْفُوِّ ذَيْلُ عَروسِ**[4]

---

[1]- انظر: المفضلية74.

[2]- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص488.

[3]- اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص192.

[4]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص105-106، تولع ويبوس وبياض ريطة: مواضع في أرض شنوءة، مستن الرياح: موضع جريها وإسراعها، مفيلة: مطموسة خفيت

يسيطر الأسلوب الاستفهامي على هذا النص الطللي بشكل جلي، إذ لم يتمكن الشاعر من التعرف على تلك الديار بعد أن عفت رسومها وتبدلت ملامحها؛ إذ غَيَّرَ هبوبُ الرياح رسمَها فعفت وأقفرت، ولكنه سرعان ما تخلص من هذه الحالة الشعورية؛ ليواسي نفسه بذكر الأماكن المتعلقة بتلك الديار (بتَوْلِعٍ/ فَيَبُوسِ/ فَبَيَاضُ رَيْطَةَ).

ويفضي ذكر الأماكن المتعلقة بالديار إلى الأمر نفسه الذي يفضي إليه ذكر إعادة الوشم، وهو إحياء الطلل المقفر باسترجاع الذكريات والعودة بالنفس إلى الماضي بإحيائه من جديد[1]، ولجأ الشاعر في ذلك إلى عنصر التشبيه؛ إذ شَبَّهَ طمس الرياح لآثار الديار بإعادة الوشم إلى ظاهر اليد، وفي إرجاع الوشم دلالة تشير إلى إعادة إحياء الماضي بكل صوره وكل ما يكتنفه من ذكريات؛ و"تتبين وظيفة الوشم الشعرية في قضية التحدي؛ فهي تشكل القوة الفاعلة التي يسلكها الإنسان الجاهلي في سبيل أن يردع حس الموت والفناء"[2]، فترتبط بذلك دلالة الوشم بتجدد الحياة وديمومتها، وتنطوي تبعا لذلك على نسق مقاومة صور الزوال والاندثار.

ويكرر الشاعر أسلوب التشبيه مرة أخرى ليشبه مرور الرياح بذيل العروس، إذ يوحي هذا التشبيه بالحالة الانفعالية التي تتملك الشاعر، والمتمثلة في تمسكه بصور الحياة ومظاهر الشباب، إذ تشير لفظة "العروس" في

---

معالمها، الوشم المنكوس: الذي أعيد عليه الوشم، الروامس: الرياح التي تثير التراب وتدفن الآثار، صحنها: ساحتها التي تتوسطها، المعفو: المدروس، كأن ذيل العروس مر بها بمرور هذه الرياح.

1- انظر: ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص60.

2- القرعان، فايز عارف (1998م)، **الوشم والوشي في الشعر الجاهلي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 148.

جوهرها إلى مرحلة الشباب والصبا بما فيها من دلالات ذات صلة وثيقة بالبقاء والخصب والتمتع بالملذات، وهذا ما تطمح ذات الشاعر بالرجوع إليه، والشاعر بذا يحقق الرغبة القارة في اللاوعي، تلك الرغبة التي تتمثل في إحياء تلك الديار بعد أن عفت وأقفرت، لتخضع بذلك الذات الشاعرة إلى مبدأ اللذة.

إنَّ الشاعرَ مسكونٌ بالأطلال وبقايا آثار الديار، ومما لا شك فيه أنها تذكره بالنهاية واقتراب المنية، وتتضحُ من خلال نماذجَ شعرية مختلفة من اختيارات المفضل الضبي، كيفية معالجة بعض الشعراء لهذه القضية المؤرقة، التي عكست الصراع الداخلي القابع في كوامنهم بين الحياة والموت، ومدى التوجس والاضطراب الذي يقاسونه على إثره، إذ ذهبوا إلى استنطاق المشاهد الطللية معتمدين بذلك على عنصر الرمز ليتمكنوا من بلورة رؤاهم وأحلامهم، وبذلك تتحد الذات الشاعرة/ الأنا مع موضوعها، يقول الأَخْنَسُ بنُ شِهابٍ التَّغْلِبِيُّ:

**لِابْنَـةِ حِطّـانَ بنِ عَوْفٍ مَنـازِلٌ — كما رَقَّشَ العُنْوانَ في الرِّقِّ كاتِبُ**
**ظَلِلْتُ بِها أَعْرى وَأَشْـعَرُ سُـخْنَةً — كما اعتادَ محمومًـا بِخَيْبَرَ صالِبُ**
**تَظَـلُّ بهـا رُبْـدُ النَّعـامِ كأنّهـا — إمـاءٌ تُزَجَّى بالعَشِـيِّ حَوَاطِـبُ[1]**

استهل الشاعر هذه اللوحة بذكر المرأة التي تمثل أقوى رموز الحياة والخصب، ثم ولج إلى نسبة تلك الديار إليها "لابْنَةِ حِطَّانَ بنِ عَوْفٍ مَنازِلٌ" مشببا بها بذكر اسم أبيها وجدها، وفي ربطه لصورتين متناقضتين (الطلل - الموت/ المرأة - الحياة) يتبين أن تلك المرأة هي مبعث قلق الشاعر وتأزمه؛ إذ

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص204، رقش: نمق وحسن، العنوان: الأثر والعلامة، الرق: جلد رقيق يكتب فيه أو الصحيفة البيضاء، أعرى: وهي الرعدة تكون للحمى، أشعر: أبطن، خيبر: إنما خصها لأن حماها أشد الحمى، الصالب: الحمى الشديدة الدائمة، الربد: سواد في بياض، تزجى: تساق، الحواطب: اللاتي يجمعن الحطب.

رحلت عن تلك الديار بعد ما حل بها من خراب ودمار، "إن افتتاحية هذه القصيدة تتعلق بالمرأة تعلقا مباشرا، فالمرأة بالنسبة للشاعر مبعث القلق والاضطراب، إنها تشكل هاجسا مضادا ومتناقضا مع ذات الشاعر"[1]، ويكمن في رحيل المرأة رحيل الحياة وزوال متاعها.

لذا وقف الشاعر على أطلالها وشرع في وصفها ونعتها بعد أن عفت ودرست، وتكشف هذه اللوحة الطللية عن أصداء الماضي وإيحاءاته العابقة في نفس الشاعر، ويفضي ذلك إلى إيصال الحالة الشعورية التي تتملك الشاعر وتستحوذ على نفسه، ولكن سرعان ما ينتقل الشاعر إلى نسق انتصاره على أمارات الفناء، وذلك من خلال مقاومة مظاهر الزوال التي تتمثل بالوهن والضعف ونقص الفحولة إثر تقدمه في السن، عبر رسم مشاهد حركية تفيض بملامح البقاء وصوره في اللوحة الطللية التي استهل بها قصيدته، "ويتجلى صراع الشاعر مع التشكيل النسقي للطلل عندما يقف على معالمه محاولا إقناع نفسه بشعور الأنس، على الرغم من سلبية المكان ووحشته"[2].

وعمد الشاعر إلى عنصر التشبيه علّه يخفف من ذروة التوجس القارة في نفسه، إذ شبه ما تبقى من آثار الديار بالكتابة على الصحيفة البيضاء، ولم يلجأ الشاعر إلى توظيف هذه الصورة التشبيهية عبثًا؛ إذ اختار صورة الكاتب المكب على الكتابة والنقش في الصحيفة؛ لإيصال إيحاء مفعم بالحياة، فهو يريد من هذه الصورة قصدا يعبر عن تمسكه برموز البقاء.

---

1- ربابعة، موسى (2002م)، **قراءة النص الشعري الجاهلي: مقاربات نصية**، إربد: دار الكندي، ص83.

2- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص139.

وبذلك فإنه ينتقل إلى حالة شعورية أخرى ذات أبعاد موحية وثيقة الصلة بغريزة الحياة، إذ تتناسب دلالة الكتابة ودلالات الخلود والبقاء من حيث إنها تنطوي على حفظ الأثر ومقاومة النسيان "إن الخط أثر والأثر خط، والدهر كاتب والدمن صحائفه، والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيين: معنى التحول الذي يسكن الموجودات، فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل، ويتدرج بها من الجدة إلى البلى، ومن العمران إلى الخراب، ومن الحياة إلى الموت، ومعنى الكتابة التي لا تزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة"[1].

وينتقل الشاعر من خلال هذه اللوحة الطللية إلى مشهد حركي نابض بالحياة، إذ سكنت النعام تلك الديار، ونعمت بالأمان والاستقرار بعدما خلت من ساكنيها، والشاعر هنا لم يعمد إلى توظيف دلالة النعام من حيث إنها رمز من رموز الحياة فقط، إذ تنطوي دلالتها أيضا على تجدد الحياة واستمرارها، ويعكس ذلك مدى تشبث الشاعر بالحياة وكل ما يتصل بها، وبذلك يتناسى ما ألم به من مرض وحمى إثر التحول الذي حل بالمكان من إقفار وجدب، وهذا في كنهه يعكس الجدب والوهن الذي يعتري نفسه ويخامرها.

لذلك لجأ الهو إلى الحلم لتعويض ما حل بالشاعر من نقص في الفحولة وضعف في الغريزة، وذلك عبر رسم تلك الصورة النابضة بالحيوية والخصب والحياة، ولم يكتف الشاعر بذلك المشهد الحيوي واستنطاق ذلك المكان المقفر لإيصال حالة الدفق الشعوري المسيطرة عليه فحسب، وإنما ولج إلى توظيف أسلوب التشبيه، إذ خلع صفات إنسية على تلك النعام (العنصر

---

[1]- مونسي، حبيب (2011م)، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ص25.

الحيواني) من خلال تشبيهها بالإماء (العنصر الإنسي) وذلك بتشبيه حركة النعام بحركة الإماء.

ويعزى ذلك إلى محاولة استرجاع العنصر الإنسي في ذلك المكان، فاستعاض بذلك عن الإقفار الحاصل في المكان عبر إضفاء صفات إنسية على العنصر الحيواني/ النعام التي استقرت في الديار وحلت محل ساكنيها، وذلك استجابة لرغبة اللاوعي في استحضار العنصر الإنسي المتمثل بالمرأة/ القوم في ذلك المكان، وبذلك تنتصر غريزة الحياة التي تصر أنا اللذة عليها وتتشبث بها.

وكان لزاما علينا هنا أن ننسب هذا الانتصار إلى الذات الجماعية (النحن)؛ فإحساس الشاعر بالزوال الذي اقترب منه هو في الحقيقة تصوير لهلاك قومه (تغلب) بعد أن تفرقوا في البلاد عقب حرب البسوس[1]، وبذلك أضحى انتصار الشاعر لذاته وهواه ومقاومته لمظاهر الموت والفناء انتصارا لقومه ومحاولة لاسترجاع مجدهم وعزتهم.

وتنطوي الأطلال والرسوم الدارسة على حقيقة وجودية تتعلق بمصير الإنسان المتمثل في الموت المحقق، لذا صورها الشعراء ديارا مقفرة تناوحت فيها الرياح وسفت ترابها؛ لذا رحل أهلها عنها، وبذا أضحت قفرا خلاء لا يسكنها بشر، والشاعر في الحقيقة يصور اضطراب ذاته وتوترها لإحساسه بدنو أجله، لذا وقف على الأطلال فبكى واستبكى وناجى الماضي الذي يجيش بمظاهر القوة والاستقرار، فإن أكثر ما يؤرقه إثر اندثار تلك الديار هو رحيل المرأة

---

1- انظر: الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص203.

ومظاهر الخصب، بسبب ما حل بها من إقفار وجدب ودمار، يقول المُخَبَّلُ السَّعْديُّ:

| | |
|---|---|
| وَأرى لَهــا دارًا بِأغْــدِرَةِ الـــ | سِّـيدَانِ لـم يَــدْرُسْ لهــا رَسْــمُ |
| إلّا رَمـــــادًا هامِـــدًا دَفَعـــتْ | عنـــهُ الرِّيـــاحَ خَوَالِـــدٌ سُـــحْمُ |
| وَبَقِيَّـــةَ النُّـــؤْيِ الـــذي رُفِعَــتْ | أعْضَـــادُهُ فَثَـــوى لـــهُ جِـــذْمُ |
| فَكـأنَّ مــا أبْقـى البَـوارِحُ والـــ | أمطــارُ مِــن عَرَصــاتِها الوَشْــمُ |
| تَقْرو بِها البقَرُ المَسارِبَ واخْـ | تَلَطَــــــتْ بهـــــا الآرامُ والأَدْمُ |
| وكـــأنَّ أطْـــلاءَ الجَـــآذِرِ والـــ | غِـزْلانِ حَـوْلَ رُسـومِها البَـهْمُ[1] |

قدم الشاعر هذا المشهد الطللي بعد ما استهل قصيدته بذكر طيف المحبوبة والذكرى المرتبطة بها، وصور فيه بقايا آثار ديار المحبوبة وحددها بشكل دقيق؛ فهي ديار لبني سعد "وأرى لَها دَارًا بِأَغْدِرَةِ السِّيدانِ"، ومن اللافت للنظر في البعد الدلالي لتركيز الشاعر على تفاصيل المكان وتحديد الديار أنه يربطه بعامل الزمن ودلالة الغياب (المرأة)، إذ عمد إلى رصد التغيرات الزمنية التي طرأت على تلك الديار من اندثار ودمار وجدب وقحط، والتي أفضت إلى رحيل أهلها/ المرأة (رمز البقاء).

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص113-114، الشؤون: مجاري الدمع، سجم: مصدر يقال سجم الدمع أي سال، المسجور: المنظوم المسترسل، السيدان: أرض لبني سعد، الرسم: الأثر بلا شخص، ودروسه: ذهابه يريد لم يذهب كله وإذا لم يدرس الرسم كله كان أشد للحزن، إلا رمادا: أراد وأرى لها رمادا، هامدا: خامدا وإنما همد لطول مكثه، الخوالد: البواقي وعنى بها الأثافي وهي الحجارة التي تنصب عليها القدور، سحم: لون يضرب إلى السواد أراد أن الأثافي حفظت الرماد من أن تذروه الرياح، النؤي: ال حاجر الذي يرفع حول البيت لئلا يدخله الماء، أعضاده: جوانبه، ثوى: أقام، الجذم: البقية، البوارح: الرياح الشداد من الشمال خاصة وهي من رياح الصيف، العرصات: جمع عرصة وهي ساحة الديار، الوشم: الخضرة تكون في اليد، تقرو: تتبع، المسارب: المراعي، الآرام: الظباء البيض البطون السمر الظهور، الأدم: الظباء البيض يريد أن الموضع استوحش فاجتمعت به البقر والظباء، الأطلاء: جمع طلا وهو الصغير من ذوات الظلف، الجآذر: جمع جؤذر وهو الصغير من أولاد البقر، البهم: صغار أولاد المعزى.

فالشاعر كما يبدو على دراية تامة بديار المحبوبة/ المرأة فهناك ملامح باقية من تلك الديار؛ إذ لم تختف جميع معالمها ولم تدرس جميع رسومها، فما زالت بعض آثارها باقية "رَمادًا هَامِدًا/ بَقِيَّةَ النُّؤْيِ"، وهذا يبعث على الحزن والأسى بشكل أكبر من أن تختفي ملامحها بشكل تام؛ فلا شيء يذكره بساكنيها، وليس هناك ما يستثير الذكريات في نفسه.

ويشكل التحول الذي أصاب الديار - وهو في مضمونه معادل لما طرأ عليه من تحول من مرحلة الخصب إلى مرحلة الجدب - مبعث قلق واضطراب لدى الذات الشاعرة/ الأنا، فهذا التحول في الديار "يعني بالنسبة له تحول الإنسان من مرحلة النعيم وبناء الحياة الإنسانية الكاملة إلى مرحلة الشقاء وعدم استقرار مصدر الحياة (المرأة)"[1].

وتلك الآثار المتبقية في الديار بعدما تعاقبت عليها الرياح وتناوحت في جنباتها تشبه في خلودها بقاء الوشم في اليد؛ فلا جرم أنه يرمز إلى الخلود والبقاء والاستمرار، كما أنه ذو مدلول جمالي حسي أيضا، فقد يرمز الشاعر به إلى متاع الحياة وملذاتها من جهة وإلى الخلود والبقاء من جهة أخرى، فبعد بيان الإقفار الذي ألم بتلك الديار وانطوى بدلالاته على الموت والفناء، ينتقل الشاعر لرسم صورة موحية بالبقاء من خلال استخدام الدلالة التي تحيل إليها رمزية الوشم.

وهذه الصور الضدية التي تعتري هذا النص الطللي تعكس تناقضات الحياة المشحونة بالجدليات، فهذه اللغة الطللية التي تعج بالصور الضدية "لغة تعكس التناقض الأساسي في الحياة، ذلك التناقض الجاثم على نواة الروح،

---

[1]- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص138.

وتسعى وراء التعالي على معوقات الدفق الحيوي للمشروع الإنساني أو الكوني"[1].

وما إن سيطرت حالة السكون على هذا المشهد الطللي، حتى ذهب الشاعر إلى توظيف العنصر الحركي لينعش فيه أمارات الحياة من جديد، إذ استفزت مظاهر الزوال والهلاك المتمثلة بإقفار الديار كوامن الشاعر وأرقت أناه، بيد أن الشاعر لم يختر هذه الصورة الحركية عبثا، بل إنها ترتبط بحاجة ملحة تتمثل في محاولة إشباع غريزة الحياة (الهو) ومقاومة مظاهر الفناء والموت، إذ يقول:

**تَقْرو بِها البَقَرُ المَسارِبَ واخْـ ... تَلَطَـــتْ بِهـــا الآرامُ والأُدْمُ**
**وكــأنَّ أطْـلاءَ الجَـآذِرِ والـــ ... غِـزْلانِ حَـوْلَ رُسـومِها الـبَهْمُ**

يستهل الشاعر هذا المشهد بجملة فعلية (تقرو بها البقر)، إذ تأخذ بنية الجملة الفعلية أبعادا عميقة ترتبط بدلالة مفادها استحضار المشاهد الحركية النابضة بمظاهر البقاء في تلك الديار بعدما كان يعتريها الجدب والقحط، فبعد رحيل أهلها سكنها الحيوان كالبقر والظباء والجآذر، وساروا مطمئنين في مراعيها، ويشي لجوء الشاعر إلى توظيف دلالة الظباء والجآذر (صغار البقر والظباء) بمدى تشبثه بصور الحياة وتمسكه بكل ما يفضي إلى الخلود والبقاء.

وتقترن إيحاءات الظباء والجآذر بفعل التوالد، وهي دلالة ذات صلة وثيقة باستمرار غريزة الدفق الحيوي وتجدد الحياة وكأن التوالد يمثل الإحياء

---

1- اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص188.

والبعث من جديد، فينجح الشاعر من خلال تلك الصورة التي رسمها في أن يعوض النقص الكامن في أغوار نفسه إثر انقطاع أسباب الاتصال مع المرأة، فلم يؤثر إقفار المكان فيه ولم يستسلم له، و "الذي يمنح الخصب لا يؤثر فيه جدب الأرض، فهو فاعل لا مفعول، مانح لا ممنوح، معط لا معطى"[1].

فلم تخضع الأنا لغريزة الموت/ مبدأ الواقع بل انتصرت لغريزة الحياة/ مبدأ اللذة، وحققت ما تصبو إليه من خلال ما أسقطته على الآخر/ الطبيعة الصامتة المتمثلة بالأطلال والرسوم الدارسة، فالدلالات المرتبطة بها تعود بالنفس إلى الماضي، وتستفز أشواق الشاعر إليه بكل ما ينطوي عليه ذلك الماضي من مظاهر الشباب والخصب والاستقرار والفحولة، فلم يوظف الشاعر النص الطللي في حواره مع الآخر عبثا؛ فمن خلال استنطاق ذلك المكان المقفر تمكن من محاورة ماضيه لا محاورة المكان بل التجربة الكامنة وراءه.

وبذلك يكون الطلل "مرحلة بين الوجود والعدم، بين الحضور والغياب، بين السعادة والشقاء، بين الحياة والموت"[2]، فما تلك الطبيعة الصامتة المتمثلة في الطلل سوى مكان مادي ينطوي على دلالات غير مادية كامنة في نفس الشاعر، إذ عمد إلى محاورة الأطلال المقفرة والدمن الدارسة؛ لإسقاط ما هو قار في مكنونات نفسه عليها، وعند استكناه النص الشعري والتماهي فيه يتجلى بوضوح قلق الأنا من قضايا تنطوي في جوهرها على القلق الوجودي والخوف من الفناء، فتارة تعمد إلى إشباع غريزة الموت، ويستشف ذلك من خلال بعض الصور التي رسمها الشاعر في المشهد الطللي التي تشيع في النفس

---

1- عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ص135.
2- قاسم، سيزا (2002م)، **القارئ والنص**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ص53.

ذعرا وقلقا من فعل الزمان ورصد التغيرات الحاصلة بفعله وعلى إثر ذلك التسليم بحتمية الموت، ويمثل ذلك الجانب المظلم من علاقة الأنا بالآخر/ المكان.

وتارة نرى الشاعر يسقط كل ما يعتري خلجات نفسه من خوف من الزوال والفناء على الديار المقفرة من خلال إعادة إحيائها من جديد بصور ودلالات نابضة بالحياة والبقاء، وبذلك تخضع الذات الشاعرة إلى غريزة الحياة/ أنا اللذة وتنتصر لها على حساب غريزة الموت/ أنا الواقع بعد صراع بينهما أرق الأنا وأرهق كوامنها، ويمثل ذلك الجانب المضيء من علاقة الأنا بالآخر/ المكان، وفيه كانت غريزة البقاء هي المتحدثة أثناء وقوف الشاعر على الطلل.

وصراع الإنسان مع الطبيعة يمثل في حقيقة الأمر صراعه مع الزمن الذي يعكس الصراع بين غريزتي الحياة والموت، ذلك الصراع الذي يشكل هاجسا لذات الشاعر ومبعثا للقلق الوجودي القابع في نفسه، "وظهور الديار بهذه الصورة يكشف عن شمولية الاندثار في فضاء المكان مما يؤدي إلى انعدام الحياة ونفي الإنسان إلى المجهول. والمتلقي عندما يفكك شيفرات النسق الطللي فإنه يدرك جدا حالة الطمس الإنساني تلك، وأن ثمة خللا سيطر على دورة الحياة الأمر الذي يفرض على الشاعر خلق ممكنات إبداعية يتحدى عن طريقها عملية القهر المكاني للإنسان"(1).

فاضطراب الذات الشاعرة الناتج عن الإحساس بكل ما يفضي إلى الفناء يجعلها في حيرة بين الانقياد إلى الهو الذي يتبع مبدأ اللذة أو الأنا العليا التي تتبع مبدأ الواقع التي تسلم بحتمية الفناء، فعندما تشعر الذات الشاعرة بوطأة الموت

---

1- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص134.

ودنو الأجل، تتضخم رغبة اللاوعي في التمسك بالبقاء، وهي حاجة كامنة في نفس الشاعر، ومن هذا يتأتى الصراع بين أنا اللذة وأنا الواقع، فيعمد الشاعر إلى توظيف رموز البقاء التي تحقق له الشعور باللذة، "وتعمل الغرائز وفقا لمبدأ اللذة، فليس الدافع الغريزي في الواقع إلا ناتجا عن حالة من التوتر ينتج عنها إحساس بالألم، ويهدف الدافع الغريزي إلى خفض هذا التوتر أو إزالته، وحينما ينخفض هذا التوتر أو يزول يحدث الشعور باللذة"[1].

وتنطوي محاولة الشاعر استحضار المشاهد الحركية النابضة بالحياة وتوظيف رموز الخصب والبقاء في محاولة منه إشباع غريزة الحياة، عبر بث صورها في المكان المقفر والرسم الدارس؛ على تحقيق اللذة وإن كانت لذة مؤقتة، فالموت قدر لا بد منه وكل شيء في هذه الحياة إلى عدم، فيسعى الشاعر بذلك إلى البحث عن الخلود لكنه في كنهه خلود معنوي؛ فهو في قرارة نفسه يقر بعبثية الصراع على البقاء لكنه يأبى أن يسلم بها، وعلى النقيض من ذلك فقد تتحقق اللذة من خلال خضوعه لغريزة الموت وتسليمه بحتمية الفناء؛ ويعزى ذلك من منظور نفسي إلى تحقق اللذة في النفس المصاحبة للشعور بالألم[2]، وبذلك تخضع أنا الشاعر إلى مبدأ الواقع وتخضع تبعا لذلك لفكرة حتمية الموت.

---

[1]- فرويد، سيجموند، **الأنا والهو**، ص18.
[2]- فرويد، سيجموند، **ما فوق مبدأ اللذة**، ص43.



# الفصل الثاني
# الأنا والحيوان

---



# المبحث الأول

## الآخر / الحيوان معادلا موضوعيا للأنا

علينا بادئ ذي بدء أن نلقي الضوء على مكانة الحيوان عند عرب شبه الجزيرة؛ إذ استأثر بنصيب وافر من اهتمامهم، وارتبط ببعض الجوانب المتصلة بمنظومة الحياة آنذاك، فحياة التبدي مرتبطة أيما ارتباط بالحيوان، وكان لطبيعة الحياة في بيئة شبه الجزيرة العربية دور كبير في اهتمام الإنسان بالحيوان، فلم يعش الفرد الجاهلي في معزل عنها؛ فكان الحيوان حاضرا دائما أمامه، ويعزى اهتمامه بالحيوان إلى المنافع التي كانت تتأتى منه؛ فهو مصدر طعامه وشرابه ولباسه ووسيلة تنقله، قال تعالى: "**وذللناها لهم فمنها ركوبهم ومنها يأكلون ولهم فيها منافع ومشارب أفلا يشكرون**"[1].

ولم يقتصر اهتمام الإنسان بالحيوان على الجوانب المادية فقط، بل تعداه ليشمل الجوانب الروحية المرتبطة بالمعتقد والمقدس؛ إذ اكتسب الحيوان أهميته من الموروث الديني الذي بقي حاضرا في ذهن الإنسان الجاهلي، فكان يقدم الحيوان قربانًا للآلهة، "وقد كان الجاهليون، يعظمون البيت بالدم، ويتقربون إلى أصنامهم بالذبائح، يرون أن تعظيم البيت أو الصنم لا يكون إلا بالذبيح"[2]، كما عبد بعض أهل الجاهلية بعض الحيوانات، فقد ورد أن

---

1- سورة يس، الأية72.

2- علي، جواد (1970م)، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ط1، ج6، بيروت: دار العلم للملايين، ص196.

جماعة من قبيلة "طيِّئ" كانوا يتعبدون لجمل أسود، وأن بعض القبائل مثل "إياد" كانت تتبرك بالناقة[1].

ومن أبرز ملامح تقديسهم للحيوان أنهم كانوا يسمون أبناءهم بأسماء الحيوان ككلب وأسد وكلاب، "قيل لأبي الدُّقيش الكلابي: لم تُسَمون أبناءكم بشرّ الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم بأحسن الأسماء نحو مرزوق ورباح؟ فقال: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا وعبيدنا لأنفسنا"[2]، ويرى بعض الباحثين أن تسمية القبائل بأسماء الحيوان نحو: كلب وذئب وثور وثعلب ما هي إلا أثر من آثار موروث الطوطمية (Totemism)[3]، أو إحدى الترسبات المعتقدية التي تمخضت عن المذهب الطوطمي* الذي كان سائدا في المجتمعات الموغلة في البدائية والعزلة[4]، فبذا غدت تسمية الجاهليين لأبنائهم

---

1- انظر: المرجع نفسه، ص60-61، ونوفل، سيد (1945م)، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، القاهرة: مطبعة مصر، ص20.

2- القلقشندي، أحمد بن علي (ت821هـ/1418م)، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ط1، ج1، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت،1987م، ص363-364.

3- وهي نظرية وضعها ماك لينان ومفادها أن هناك دورا مر على القبائل البدائية تسمى بالطوطمية وقوامها أن تتخذ القبيلة من الحيوان أو النبات أو أي شيء من الكائنات المحسوسة أبا لها تعتقد أنها تنحدر منه فتسمى باسمه، وتعتقد بأنه يحميها ويدافع عنها، لذا تقدس القبيلة طوطمها وتتقرب إليه وقد تتعبد له، انظر: جواد، علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج1، ص518-519، والعزيز، حسين قاسم (2014م)، **دراسات عن أساطير عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام**، ط1، بيروت: المركز الأكاديمي للأبحاث، ص98.

*وقد لاقت هذه النظرية معارضة عند بعض الباحثين فقاموا بالرد على ما نصت عليه مستبعدين بأن تكون إحدى الترسبات المعتقدية القديمة في المجتمع الجاهلي القديم، انظر: زيدان، جرجي (1985م)، **تاريخ التمدن الإسلامي**، ج3، القاهرة: دار الهلال، ص240- 246، وخان، محمد عبد المعيد (1937م)، **الأساطير العربية قبل الإسلام**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص61-84.

4- انظر: جواد، علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج1، ص521، والشورى، مصطفى عبد الشافي (1996م)، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ص79.

بأسماء الحيوانات تقليدا متجذرا في الأرض الجاهلية، ويرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ.

وانعكس صدى اهتمام عرب شبه الجزيرة العربية بالحيوان في خطابهم الشعري وخاصة عند الجاهليين والمخضرمين؛ على اعتبار أن شعر صدر الإسلام هو امتداد للتيار الشعري الجاهلي، إذ احتل مشهد الحيوان حيزا واسعا من خطابهم الشعري، واستأثر بنصيب وافر من صورهم الشعرية التي رسموها على هيئة مشاهد حركية موحية في نسيجهم الشعري؛ وذلك استجابة للمقتضيات البيئية التي طبعت عليها شبه الجزيرة العربية، فنظرا للمعطيات البيئية التي أحاطت بالفرد الجاهلي تزاحم شعراء شبه الجزيرة على القريض في هذا الاتجاه، لذا كانت تشبيهاتهم وصورهم مستمدة من البيئة المحيطة بهم، وانعكاسا لتجلياتها "فالشعر ابن الطبيعة؛ منها نشأ، وفي أحضانها ترعرع، وبمثلها العليا بلغ الكمال"[1].

وأفضى الاحتكاك الدائم بين العربي وحيوانات الصحراء إلى إبداعه في نعتها، ولا ندحة عن القول إنهم استطردوا في وصف تفاصيلها الحسية والحركية بشكل دقيق حتى برعوا في ذلك، كما اختص بعض الشعراء في وصف بعض الحيوانات دون غيرها "حتى عرف بعض الشعراء بالإجادة في وصف حيوان واحد والتدقيق في وصفه، فقد برز في وصف الخيل: امرؤ القيس، والطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي، وفي وصف الناقة: طرفة بن العبد، وأوس بن حجر، وفي وصف الحمر الوحشية الشَّمَّاخ"[2]، وكان الجاهلي يرى الوجود

---

1- نوفل، سيد، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، ص25.

2- الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ص365، وانظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده**، ج2، ص296.

من خلال محسوسات بيئته المحيطة الصامتة والصائتة؛ فمشاهد الحيوان المبثوثة في النصوص التي جادت بها قريحته ما هي إلا صور مستمدة من بيئته ومحيطه، أسقط عليها صراعه مع الوجود وخلع عليها الصراع الدائم بين الحياة والموت القابع في كوامن نفسه.

وازدحم الخطاب الشعري الجاهلي بصور الحيوان التي أفصحت عن ملامح حياة سكان شبه الجزيرة العربية وعاداتهم ومنظومة القيم السائدة آنذاك، فارتبط ذكره بقيم الكرم والشجاعة وهي قيم تتصل في كنهها بالوجود والبقاء، وعكست لوحة الحيوان التي رسمها الشعراء في خطابهم الشعري بعض العادات التي كانت سائدة في مجتمع شبه الجزيرة[1]،وهذا ما يعلل تقديسهم للحيوان واهتمامهم به، يقول الشاعر:

**وَمُسْتَنْبِحٍ بعدَ الهُدوءِ دَعْوَتُـهُ　　　وقد حانَ من نَجْمِ الشتاءِ خُفوقُ**[2]

ويقول آخر:

**أَقـولُ لابنـي وَقَـد سَـطَتْ يَـدُهُ　　　بِكَلْبَـــةٍ لا يَـــزالُ يَجْلِـــدُها**
**أوصـيكَ خَيْـرًا بهـا، فـإنَّ لـهـا　　　عنـــدي يـــدًا لا أزالُ أحْمَـــدُها**
**تَدُلُّ ضَيْفي عَلَيَّ في غَلَسِ اللَّـ　　　ـيْـلِ، إذا النـارُ نـامَ مُوقِـدُها**[3]

وفي تلك الأبيات جلاء واضح لإحدى عادات العرب؛ فكان الرجل منهم إذا ضل وتاه ليلا ولم ير ضوءا منبثقا من النار، عوى ونبح لتجيبه الكلاب، وبذلك يهتدي إلى حي قوم ما ليستضيفوه، ومن عادات العرب المرتبطة بالحيوان

---

1- انظر: المفضلية33، والمفضلية34، والمفضلية36، والمفضلية62، والمفضلية71، والمفضلية74، والمفضلية106، والمفضلية110، والمفضلية127.
2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص126.
3- الطائي، يحيى بن مدرك، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، (تحقيق: عادل سليمان جمال)، مطبعة المدني، القاهرة، ص70.

ما يعرف بالتطير، يقول ابن رشيق (ت 456 هـ) في عمدته: "وكانت العرب تزجر الطير والوحش: فمن قال بالقول الأول احتج بأن الوحش يطير بها وزجرت مع الطير، ومن قال بالقول الثاني قال: إنما كان الأصل في الطير ثم صار في الوحش، وقد يجوز أن يغلب أحد الشيئين على الآخر، فيذكر دونه، ويرادان جميعا"[1].

وكان لهذه العادة تأثير كبير على حياة الجاهليين، لكنهم لم يكونوا على مذهب واحد في موقفهم منها؛ فمنهم من آمن بها ومنهم من لم يؤمن؛ وكان للغراب النصيب الأكبر في شعرهم، فكان نذيرا بالشؤم والفراق[2]، فها هو ذا النابغة الذبياني يتطير من الغراب الأسود، ويجده نذير شؤم وفراق، إذ يقول:

**زَعَمَ الغرابُ بِأنَّ رحلَتَنا غَدًا ... وبذاك خَبرنا الغُدافُ الأسودُ[3]**

وهناك من أنكر هذه العادة بل وجدها نذير شؤم على من يؤمن بها، يقول علقمة بن عبدة:

**وَمَنْ تَعرَّضَ للغِرْبانِ يَزْجُرُها ... على سلامَتِهِ لا بُدَّ مشؤومُ[4]**

وبذلك تكتنف لوحة الحيوان في القصيدة الجاهلية جملة من العادات الاجتماعية والمعتقدات التي تمخضت عن منظومة الحياة الجاهلية والنسق

---

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده**، ج2، ص260.

2- انظر: القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده**، ج2، ص260.

3- الذبياني، زياد بن معاوية، **ديوانه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص89، زعم الغراب: أنذر بالرحيل، الغداف: السابغ الريش.

4- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص401.

الثقافي السائد آنذاك، وتعكس الانسجام الحاصل بين الإنسان والواقع البيئي الحي والجامد المحيط به، واقتصرنا على هذه الشواهد على سبيل التمثيل لا الحصر.

ولم يتطرق الشعراء الجاهليون إلى تضمين خطابهم الشعري كافة الحيوانات التي سكنت بيئتهم، بل اقتصروا على معالجة بعضها؛ كالفرس والغزال والأَتَان والنعامة والبقر الوحشي[1]، وحظيت الناقة بالنصيب الأكبر من اهتمام الشاعر الجاهلي[2]؛ فنفعها له أظهر من نفع أي حيوان سواها؛ إذ كانت رفيقته في حربه وسلمه وفي حله وترحاله، يستأنس بها في وحدته وينسى بها همومه، وفي ذلك يقول الشاعر:

**فدَع ذا وسَلّ الهمَّ عنك بجَسرةٍ  ذَمولٍ إذا صام النهار وهَجَّرا**[3]

ويقول آخر:

**فسَل الهَمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ  عُذافِرَةٍ كمِطْرَقَةِ القُيُونِ**[4]

كما طفق يحاورها ويشاركها ما يؤرق كوامن نفسه ويخامرها، إذ أضحت تفهم ما يقوله ويشعر به، وكأنها إنسان عاقل يخاطبه ويشاركه همومه، يقول الجاحظ في معرض حديثه عن أثر الأصوات في الحيوان:

---

1- انظر: البهبيتي، محمد نجيب (1982م)، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص78.

2- الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ص365.

3- امرؤ القيس، ابن حُجر الكندي، **ديوانه**، ص63.

4- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص290، اللوث (بفتح اللام): الشدة، العذافرة: الشديدة القوية، القيون: الحدادون.

"والدواب تَصُرُّ آذانها إذا غنى المُكاري، والإبل تصُرُّ آذانها إذا حدا في آثارها الحادي، وتزداد نشاطا، وتزيد في مشيها"[1].

ولم يقتصر دور الناقة على تسلية الشاعر لينسى همومه؛ إذ تعددت الحالات الشعورية التي ترتبط بمشهد الناقة، فقد تصبح وسيلة للخلاص ومبعثا للأمل بالنسبة للذات الشاعرة، وهذا ما يعلل ولع الشاعر بإضفاء هالة كبيرة تعج بالصفات الموحية بالشدة والصلابة على ناقته؛ إذ تمثل الناقة وسيلة للتطهير النفسي بالنسبة للذات الشاعرة، لذا ترافق الشاعر في رحلته إلى ممثل السلطة[2]،وفي رحلته في الفلاة الموحشة وتجشمه للأخطار فيها، تلك الرحلة التي تعكس رحلته مع الحياة وما يكتنفها من صراعات وجودية[3]، فالناقة "وسيلة التطهير من الألم، على ظهرها العزاء، وهي التي تنتقل بالشاعر من حالة اليأس والقنوط إلى حالة الأمل وانفراج الغمة"[4].

وهذا ما يفسر التفات الشاعر الجاهلي بشكل خاص إلى الناقة في خطابه الشعري، لذا نجد القصيدة الجاهلية تفيض بوصف الناقة وصفا حسيا؛ فهي إحدى أهم رموز بيئة الشاعر، يقول ابن رشيق (ت 456 هـ) في معرض حديثه عمن اشتهر في وصف الأشياء من الشعراء: "وأكثر القدماء يجيد وصفها؛ لأنها مراكبهم"[5]، ويعتبر الولوج إلى وصف الناقة أحد التقاليد المتبعة

---

1- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/868م)، **الحيوان**، ط1، ج4، (تحقيق: عبد السلام هارون)، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1940م، ص193.

2-انظر: المفضلية11، والمفضلية28، والمفضلية76، والمفضلية119.

3- انظر: المفضلية16، والمفضلية26، والمفضلية49، والمفضلية120.

4- أبو سويلم، أنور (1983م)، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ط1، ج1، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ص58.

5- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده**، ج2، ص296.

في القصيدة العربية الجاهلية، حتى كادت تستحوذ على نصف القصيدة تقريبا؛ إذ أرجأ الشعراء وصف الناقة بعد الوقوف على الطلل أو وصف الظعائن أو غيرها من اللوحات الشعرية التي رسمها الشاعر ليشكل نسيجه الشعري، وكانت ذريعته في التخلص إلى الحديث عن ناقته ووصفها، اللحاق بالمحبوبة، أو الوصول إلى الممدوح، أو الهروب من الديار الخالية التي أضحت قفرا تتوارثها الجدوب، فهي تجوب الفلوات وتقطع الفيافي في قر الشتاء وحر الهاجرة.

ومن المشاهد التي رسمها الشاعر الجاهلي للحيوان مشهد صراع الثور الوحشي مع الكلاب، إذ عج الخطاب الشعري الجاهلي كثيرا بهذا المشهد، وعمد الشاعر إلى ربط الناقة بالثور الوحشي، فانتقاله إلى مشهد الثور الوحشي، أو ما يسمى بلوحة الصيد، تمخض عن تشبيه ناقته به، إذ يرى أحد الباحثين أن الشاعر اتخذ من الناقة وسيلة لوصف حيوانات أخرى وسرد قصصها[1].

ولم يكن اهتمام الشعراء الجاهليين بذكر الثور الوحشي عبثا؛ إذ كان مرتبطا بالمعتقد آنذاك، ولم تكن صورته التي رسموها في شعرهم بمنأى عن ترسبات الموروث الديني القابعة في أغوار أنفسهم، إذ لم تكن قصة ثور الوحش "ساذجة بلهاء لا مغزى لها، وإنما تحمل ثقلا وجدانيا وعاطفيا ودينيا عظيما، فيها شوق وعذاب، ورغبة ورهبة منذ أن كان الإنسان القديم يبجل الثور ويقدسه، وقد بقيت أصداء من مشاعر التقدير والتعظيم في الشعر الجاهلي"[2].

---

1- انظر: الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ص366

2- أبو سويلم، أنور (1987م)، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان: دار عمار، ص151.

وغالبا ما يعرض الشعراء مشهد الثور الوحشي في قصة الصيد بعد وصفهم للناقة، التي يكون بطلها الثور الوحشي والشخصية الرئيسية فيها، وأما الشخصية الثانية فهي الكلاب، والشخصية الثالثة هي الصياد/ الكلاّب، وعمد الشعراء إلى تصويره، قبل المعركة وأثنائها، ووصفه وصفا حسيا وشعوريا[1]، ويعبر هذا المشهد عن صراع الحيوان مع قوى الطبيعة وتشبثه بالبقاء، ذلك الصراع ذاته الذي يقاسيه بنو البشر.

وتتسم قصص الحيوان المبثوثة في الخطاب الشعري الجاهلي بأنها ذات بنية درامية تشي بضروب مختلفة من الصراع الوجودي بين المخلوقات وقوى الطبيعة من جهة، والصراع الذي تمور به نفس الذات الشاعرة من جهة أخرى، وتختلف البنية الحكائية في قصة المعركة بين الثور والكِلاب بحسب الغرض الذي أَنشأ الشاعر قصيدته من أجله، ففي معرض حديثه عن عادة الشعراء حين يذكرون الكلاب والبقر في الشعر، يقول الجاحظ (ت 255 هـ): "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة: أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا: أن تكون الكلاب هي المقتولة"[2].

ومن اللافت للنظر في الأبعاد الدلالية لمشهد المعركة بين الثور الوحشي والكلاب، أن الشاعر يريد من هذه الصورة الحركية شيئا من القصد؛ إذ تثير هذه الصورة ذعرا في نفسه، كما عكست التداعيات النفسية التي تخامر

---

1- انظر: رومية، وهب (1979م)، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ط2، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص98-99، والحتي، حنا نصر (2007م)، **الناقة في الشعر الجاهلي، ط1**، بيروت: دار الكتب العلمية، ص211.

2- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، ج2، ص20.

كوامن نفسه، إذ يعبر صراع الثور مع الكلاب عن صراع الذات الشاعرة مع القوى الهادمة في نفسها، إذ "تشير قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي - مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم - إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري"[1].

كما اتخذ بعض الشعراء من قصة الحمار الوحشي الباحث عن منابت الكلأ وتجمعات المياه ستارا؛ ليعبروا من خلاله عن شقائهم في البحث عن أسباب البقاء وسط ظروف الجفاف والجدب التي تتسم بها بيئتهم[2]؛ فرحلة الحمار الوحشي في البحث عن الحياة ما هي إلا صورة لعناء الفرد الجاهلي في إيجاد أسباب العيش والاستمرار، وصراعه المستمر مع قوى الطبيعة القاسية.

وبذا اتخذت الأنا/ الذات الشاعرة من الآخر/ الحيوان معادلا موضوعيا[3] لها، تبوح من خلاله عما يؤرق خلجات نفسها، إذ تجلت قدرة الشعراء الجاهليين في استعارة عناصر البيئة البدوية الممثلة بمظاهر الطبيعة الصائتة/ الحيوان، وتوظيفها في مشاهد حركية معبرة تأسست بناء على نوازعهم

---

1- المطلبي، عبد الجبار (1980م)، **مواقف في الأدب والنقد**، بغداد: دار الرشيد للنشر، ص111.

2- انظر: الشورى، مصطفى عبد الشافي، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ص137-138.

3- المعادل الموضوعي "Objective Correlative": إحدى الوسائل الفنية للتعبير عما يختلج في نفس الذات الشاعرة من قضايا وهواجس وأحلام، ويلجأ الشاعر فيه إلى اتخاذ رمز فني موحٍ يبوح من خلاله بما يمور في كوامن نفسه. ويعرفه ت. س. إليوت بقوله: "إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة"، هلال، محمد غنيمي (د.ت)، **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**، القاهرة: دار نهضة مصر، ص62، كما أنه يجعل من الانفعال الذاتي شيئا موضوعيا، انظر: فتحي، إبراهيم (1986م)، **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص335.

النفسية، وصراعاتهم مع القوى الخارجية الممثلة في الظروف البيئية القاسية التي تجشموها، والقوى الهدامة القابعة في أغوار أنفسهم، كما عكست مشاهد الحيوان تداعيات أنفسهم المختلفة التي خامرت كوامنهم، فكان المكافئ/ المعادل الموضوعي انعكاسا للعلاقة بين الذات الشاعرة والوجود، إذ تأسس على العلاقة القائمة بين الذات/ أنا الشاعر والموضوع/ تجليات الوجود من حوله.

ففي الخطاب الشعري الجاهلي جلاء واضح لتواري الذات الشاعرة خلف القناع/ المعادل الموضوعي الذي عبرت من خلاله عن حالتها النفسية، إذ "تتراءى لنا الذات فيها مقنعة، تعبر عن نفسها من وراء قناع موضوعي، أو معادل شعري كالناقة والجواد والمطر"[1]؛ فالحيوان كائن حي، كما الإنسان، يبحث عن أسباب البقاء والصيرورة، فلا غرو في أن يسقط الشاعر داخله على ذلك الآخر الممثل بالحيوان؛ فكلاهما في صراع مطرد مع الوجود، "إن الحيوانات كما الإنسان ممتلئة بحب الحياة التي تسري في أجسادها، متشبثة بالبقاء الوجودي تكره التلاشي والفناء والتحول إلى عدم. والشاعر الجاهلي يكره انطفاء الحياة في هذا الجمال الطبيعي؛ لأنه يذكره بانطفاء حياته ووجوده هو"[2].

وتكشف مشاهد الحيوان التي تشيع في القصيدة الجاهلية عن الفاعلية النفسية المتوترة للأنا/ الذات الشاعرة التي تجابه الألم إثر الصراع القابع في كوامنها بين الهو/ أنا اللذة، والأنا العليا/ أنا الواقع؛ إذ أسقط الشاعر هذا

---

1- رومية، وهب (1996م)، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص182.

2- قاسم، باسم إدريس (2014م)، **الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية**، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص221.

الصراع الوجودي على الحيوان وما يرتبط به من دلالات تنطوي على حقيقة وجودية قوامها الصراع بين الحياة والموت، فرسم الشعراء لوحات ناطقة بما يستفز كوامنهم، ويعبر عن الحاجات التي يلح عليها اللاشعور لديهم، وكلها تفضي إلى رسالة فحواها عبثية الصراع الإنساني من أجل البقاء، فبذا استحالت صورة الحيوان قضية اجتماعية وفكرية ونفسية.

# المبحث الثاني

## الجانب المظلم في مشهد الحيوان/

## افتراق الذات عن الموضوع

عندما يعرض الشاعر مشاهد الحيوان التي تنطوي على النزعة المأساوية والاستسلام لقدر الموت، فإنه يسبغ الواقع على تلك المشاهد؛ إذ يشير بذلك إلى انتصار غريزة الموت/ أنا الواقع على غريزة الحياة/ أنا اللذة، بعد وقوع النزاع بينهما في كوامن نفسه؛ وتستمر الأنا العليا في الدوران في مدار مغلق يكتنفه الفناء والموت: إذ تشي تلك اللوحات الناطقة التي يرسمها الشاعر للحيوان بعبثية الصراع على البقاء، فتظهر فيها الأنا/ الذات الشاعرة منهكة بائسة، كواها لفح الزمان، وبطشت بها يد الدهر.

وحسبنا في هذا المقام أن نلقي الضوء على عينية أبي ذُؤَيْبٍ الهُذَلِيّ التي رثى فيها أبناءه الخمسة الذين هلكوا في عام واحد، إثر إصابتهم بالطاعون[1]، ومثلت هذا المرثية عبثية الصراع من أجل البقاء أيما تمثيل؛ إذ عمد الشاعر فيها إلى رسم لوحات ناطقة بمشاهد حركية موحية، استعار فيها الحيوان ليعبر عن حتمية الموت، ولكنه قبل أن يستعرض تلك اللوحات أقر بالنتيجة التي أفضى إليها الصراع الحيواني والإنساني مع الوجود مسبقا، إذ أنشأ يقول:

**ولقد حَرِصْتُ بِأنْ أدافِعَ عنهمُ ... فإذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدفَعُ**

**وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أظْفارَها ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تميمَةٍ لا تَنْفَعُ**[2]

1- انظر: الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص422.

2- المصدر نفسه، ص422.

وقبل ولوج الشاعر إلى إسقاط داخله المتأزم على مشاهد الصراع الحيواني والإنساني في هذه القصيدة، فهو يسلم بالمصير الحتمي لكل الموجودات في هذا الكون والمتمثل بالزوال والفناء، ويستشف من هذا النص استجابة الأنا/ الذات الشاعرة لما تملي عليه الأنا العليا/ غريزة الموت من خضوع واستسلام بفكرة مفادها حتمية الموت، كما عمد الشاعر إلى توظيف الأسلوب الاستعاري، إذ استعار من الوحش أظفاره، فصور الموت وحشا له أظفار تطال كل حي، ولا يسلم أحد من نوائبه.

ويشي هذا الأسلوب الاستعاري بالقضية التي تؤرق اللاوعي لديه وتزيد من وطأة القلق في نفسه، وفي توظيف الشاعر للأساليب البيانية: كالتشبيه والاستعارة وما إلى ذلك تتجلى محاولته الحد من التوجس والتوترات التي تؤرق أناه، لكنها هنا ترفع من مستوى هذه التوترات لتبلغ ذروتها: إذ تخلل هذا الأسلوب الاستعاري رؤية يقينية لا يشوبها الشك حول المصير الفاجع الذي ينتهي إليه كل حي، وفي هذا انتصار مسبق وإشباع لأنا الواقع/ الأنا العليا، التي تصر على التسليم بمبدأ الواقع المتمثل في الإذعان لفكرة حتمية الموت.

ثم ينتقل الشاعر إلى عرض مشاهد الصراع المأساوي للحيوان من أجل البقاء، فيبدأ بقصة الحمار الوحشي وأتنه، ويستهل هذا المشهد بدلالات البقاء وتجدد الحياة:

**والدَّهْرُ لا يبقى على حَدَثانِهِ ... جَوْنُ السَّراةِ لهُ جَدائِدُ أَرْبَعُ**

**صَخِبُ الشَّوارِبِ لا يزالُ كأنَّهُ ... عَبْدٌ لآلِ أبي رَبيعةَ مُسْبَعُ**

**أَكَلَ الجَميمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ**

**بِقَرارِ قِيعانٍ سقاها وابِلٌ ... واهٍ، فأَثْجَمَ بُرهةً لا يُقْلِعُ**

**فَلَبِـثْنَ حينًـا يَعْـتَلِجْنَ بِرَوضِـهِ      فَيُجِدُّ حِينا في العِلاجِ وَيَشْمَعُ[1]**

تفيض هذه اللوحة بالمظاهر النابضة بالحياة، إذ يعج هذا المشهد بالخصب والقوة، فهذا الحمار يسوق أتنه الأربع، وتزداد هذه الصورة حيوية عندما يشبهه الشاعر بالعبد المسبع، كما يرصد مشهد الحمار وأتنه الأربع في صورتين مرتبطين بالبقاء أيما ارتباط؛ تتمثل الصورة الأولى بالخصب والكلأ ووفرة الماء، (أَكَلَ الجَميمَ، أَزْعَلَتْهُ الأَمْرُعُ، بقرارِ قِيعانٍ)؛ إذ يتمتع الحمار وأتنه بكل ما يحيط بهم من الخصب والزرع ووفرة الماء؛ أي كل الأسباب التي تفضي إلى الاستمرار، ويعبر هذا المشهد عن تمسك الهو/ أنا اللذة بعوامل البقاء ومحاولة التمرد على الخضوع لغريزة الموت المتمثلة في الأنا العليا، بل يزداد الهو تعلقا بتلك العوامل في ظل هذا النعيم المتمثل في وفرة الكلأ والماء (فَأَجْثَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِعُ).

وتتمركز الصورة الثانية في سياق الخصوبة والطاقة الجنسية لهذا الحمار (سَقَاهَا وابلٌ واهٍ، طاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ، يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِهِ، فَيُجِدُّ حِينًا في العِلاجِ ويَشْمَعُ)، وتعكس هذه الصورة قوة الحمار الذكورية الممثلة في غريزة الدفق الحيوي التي عبرت عنها الذات الشاعرة (بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقَاهَا وابلٌ واهٍ"، وأراد الشاعر من هذا التشبيه المبالغة في وصف قوة الحمار الذكورية المتمثلة في

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص422-423، جون السراة: عنى حمارا، والسراة: أعلى الظهر، والجون: الأسود إلى حمرة، الجدائد: الأتن اللواتي خفت ألبانهن، الصخب: الكثير النهيق، الشوارب: مجاري الماء في الحلق، يعني يردد نهاقه في شواربه، المسبع: الذي أهمل مع السباع صار كأنه سبع لخبثه، ويقال: الذي قد وقع السباع في غنمه فهو يصيح، الجميم: النبت الذي يكثر فيصير كأنه جمة، السمحج: الطويلة على وجه الأرض، أراد أتانا، أزعلته: نشطته، والزعل: النشاط والمرح، الأمرع: الخصب، القرار: جمع قرارة وهو حيث يستقر الماء، القيعان: جمع قاع، الواهي: المنكسر؛ فكأن المطر منشق من شدة انصبابه وكثرة مائه، أجثم: أقام وثبت، لبثن: يقصد الحمير، يعتلجن: يعض بعضهن بعضا ويرمحه ويعارضه، وكل ذلك من فرط النشاط، يشمع: يلعب ويمزح.

غريزة الدفق الحيوي أو الليبيدو (Libido)[1]، التي تنطوي في كنهها على التوالد والتجدد، وبالتالي ضمان البقاء والاستمرار.

وما تلك الصور سوى انعكاس لما هو قابع في كوامن الشاعر، إذ تشي بمدى تمسك الهو بأسباب البقاء وتجدد الحياة وإلحاحه عليها، لكن سرعان ما يتحول هذا المشهد النابض بالحياة إلى مشهد تتزاحم فيه أصداء الفناء والزوال وانتهاء متاع الحياة:

**حتَّى إذا جَزَرَتْ مِياهُ رُزونِهِ … وبأَيِّ حِينِ مُلاوةٍ تَتَقَطَّعُ**

**ذَكَرَ الورودَ بِها وشاقى أمرَهُ … شُؤْمٌ وأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ**

**فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السواءِ وماؤُهُ … بَثْرٌ، وعانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ**

**فكأنها بالجِزْعِ بَيْنَ نُبايعٍ … وأولاتِ ذي العَرْجاءِ نَهبٌ مُجْمَعُ**

**وكأنَّهُنَّ رِبابَةٌ وكأنَّهُ … يَسَرٌ يُفيضُ على القِداحِ ويَصْدَعُ**

**وكأنَّما هوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ … في الكَفِّ إلاَّ أنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ**

**فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رابِئِ الـ … ـضُّرَباءِ فوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ**[2]

---

[1]- الليبيدو: هو اسم مشتق من اللفظ اللاتيني "Libet"، ومعناه اشتهى الشيء أو رغب فيه، ويطلق على الرغبة الحسية أو الجنسية، واستعار فرويد هذا اللفظ لإطلاقه على الغريزة الجنسية من حيث أنها طاقة حيوية تشتمل على مجموع الحياة الوجدانية، انظر: صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، ج2، ص294.

[2]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص423-434، جزرت: نقصت وغارت، الرزون: أماكن في الجبل يكون فيها الماء، الملاوة: الزمن والدهر، ذكر الورود...: أي ذكر الحمار الورود بهذه العيون وإنما يصف حين انقطعت عنه مياه السماء فاحتاج إلى العيون القديمة، شاقى أمره: فاعله من الشقاء، الحين: الهلاك، افتنهن: فرقهن يطردهن فنونا من الطرد، من قولك افتن فلان في كلامه، السواء: رأس الحرة، وهي الأرض ذات الحجارة السود، بثر: كثير، عانده: عارضه، المَهْيَع: البين الواضح، الجزع: منقطع الوادي، نبايع: موضع، العرجاء: أكمة أو هضبة، وأولاتها: قطع حولها من الأرض، أي كأن العير والأتن وهو يطردها في هذه الأماكن نهب مجمع، أي إبل انتهت فأجمعت فجعلت شيئا واحدا، وإذا جمعت أشياء من أماكن مختلفة النجر والمواضع فهي مجموعة، وإذا جمعت شيئا تحت يدك فصررته فهو مجمع، أصل الربابة (بكسر الراء): رقعة تجمع فيها قداح الميسر، والمراد بها هنا القداح، وإنما شبه الحمار باليسر وهو صاحب الميسر، وشبه الأتن بالقداح لاجتماعهن،

يزدحم هذا النص بالمشاهد التي تنذر بالهلاك والموت، وتشي بإحساس القرب من النهاية، فبعد صورة الخصب والماء الوفير ينتقل الشاعر بنا إلى صورة نقيضة؛ فالماء شحيح الآن ويصعب الحصول عليه، وكأن الشاعر بهذه الصورة الضدية (الماء الوفير/ العطش) يشير إلى حقيقة فحواها أن بعد الحياة ومتاعها لا بد من نهاية وفناء.

ويفيض هذا النص بأمارات الموت والدلالات المأساوية (شَاقَى، شُؤْمٌ، حَيْنَهُ، نَهْبٌ مُجْمَعُ) وأضحت هذه المجموعة (الحمار وأتنه الأربع) كأنها "نَهْبٌ مُجْمَعُ"، ولا شك أن فعل النهب ينطوي في جوهره على دلالات موحية بالخطر الذي يفضي حتما إلا الهلاك؛ كالإغارة والقتل، وتكشف تلك الدلالات عن الفاعلية النفسية المتوترة لأنا الشاعر.

وعلى إثر ذلك التوتر والقلق الذي يخامر نفس الشاعر ويؤرقها، يضطرب اللاوعي لديه إثر تلك التداعيات النفسية المضطربة الكامنة فيه فيسبب ألمًا للأنا في سبيل الحد من وطأة تلك التوترات وتخفضيها، وهذا ما يفسر ولوج الشاعر إلى المواربة خلف التشبيهات التي ملأت هذه اللوحة؛ إذ ازدحمت بالصور ذات الأبعاد الدلالية التي تشي باقتراب النهاية ودنو الأجل، ومنها صورة المقامرة؛ إذ شبه الحمار بيسر يفيض على القداح، وشبه الأتن بربابة قداح

---

يفيض: يدفع، على: بمعنى الباء، يصدع: يشق ويفرق، المدوس: مسن الصيقل يجلو به السيف، شبهه به في الصلابة، أضلع: أغلظ وأوثج، العيوق: كوكب يطلع بحيال الثريا وطلوعه قبل الجوزاء، الضرباء: قوم يضربون بالقداح، ورابئهم: رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقداح ينظر ما يعملون ويحفظ ما ينهد منها مخافة أن يبدل، النظم: نظم الجوزاء، لا يتتلع: لا يتقدم ولا يرتفع، وإنما وصف أن الحمير وردن في شدة الحر؛ لأن العيوق لا يكون على وصف إلا في شدة الحر في آخر الليل.

الميسر، فالحمار يقامر بأتنه الأربع ويغامر بهن، وقد يربح أو يخسر في تلك المقامرة، وارتباط المقامرة بالهلاك أمر أظهر من أن يخفى على أحد.

ويستمر هاجس الموت في الانتشار في ثنايا النص، الذي يشي باندغام الأنا العليا في أمارات الموت والزوال، ويتجلى ذلك من خلال تشبيه الحمار بمِسَن السيف، ولا جرم أن هذا التشبيه يشيع في النفس ذعرا وقلقا؛ فالمدوس يصقل السيف لجعله أكثر حدة وفتكا، ومما لا شك فيه أن السيف أداة تفضي إلى القتل، وبذا ترتبط دلالته في هذا السياق بالموت والهلاك.

وهنا تكمن المفارقة (Paradox)[1]، إذ جعل الشاعر مادة الموت/ الحمار كأداة الموت/ مسن السيف، وفي هذا ملمح جلي بأن لا شيء يدفع الموت عن الأحياء ويقوى على تغيير مسار القدر، فهذا الحمار الذي يحمي أتنه التي تسير خلفه لن يستطيع بعدئذ أن ينقذهم من سهام الموت الفتاكة، وهذه النتيجة قدمها الشاعر مسبقا في مستهل قصيدته عندما قال:

**وإذا المَنِيَّـةُ أنْشَـبَتْ أظفارَهـا     أَلْفَيْـتَ كـلَّ تَميمـةٍ لا تَنْفَـعُ**

ثم ينتقل الشاعر إلى المشهد الأخير في لوحة الحمار وأتنه، ويمكن نعته بأنه مشهد النهاية:

**فَشَرَعْنَ في حَجَراتِ عذْبٍ باردٍ     حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيه الأَكرُعُ**

**فَشَرِبْنَ ثـمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دونَـهُ     شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقرَعُ**

**ونَميمـةً مِـنْ قـانِصٍ مُتلَبِّـبٍ     فـي كَفِّـه جَـشْءٌ أَجَشُّ وَأَقْطُعُ**

---

1- المفارقة: هي إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي، وهي في كنهها تناقض ظاهري لا يلبث أن نتبين حقيقته، انظر: علوش، سعيد (1985م)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص162.

فَنَكِرْنَــهُ وَنَفَــرْنَ وامْتَرَسَــتْ بِــهِ   سَــطعاءُ هادِيَــةٌ وهــادٍ جُرْشُــعُ
فَرَمــى فأنفَــذَ مِــنْ نَجــودٍ عــائطٍ   سَــهْمًا، فَخَــرَّ وريشُــهُ مُتَصَمِّعُ
فَبَــدا لَــهُ أَقْــرابُ هــذا رائغًــا   عَجِلًا، فَعَيَّثَ فــي الكِنانــةِ يُرْجِـعُ
فرمــى فــألْحَقَ صــاعِدِيًا مُطْحَــرًا   بالكَشْحِ فاشتَمَلَتْ عليــهِ الأَضْلُعُ
فَأَبَــدَّهُنَّ حُتــوفَهُنَّ فهــارِبٌ   بِذَمائِــهِ أو بــارِكٌ مُتَجَعْجِــعُ
يَعثُــرْنَ فــي حَــدِّ الظُّبــاتِ كأنّمــا   كُسِيَتْ بُرودَ بني تَزيدَ الأذْرُعُ[1]

وتزداد هذه اللوحة عنفا وفتكا، إذ تنتهي فيها حياة الحمار وأتنه الأربع، ويوظف الشاعر فيها أسلوب المفارقة من جديد، إذ رسم مشهدا يعكس مظاهر الحياة وعوامل البقاء، حيث تشرب الحيوانات من الماء العذب النقي علّها ترتوي، لكن صورة الماء التي تنطوي في جوهرها على الحياة ما هي إلا

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص424-425، شرعن: مدت الحمير أعناقهن ليشربن، الحجرات: النواحي، الحصب: الذي فيه حصباء، البطاح: بطون الأودية، وإذا كان الماء على حصباء كان أعذب له وأمرأ، الأكرع: أكرع الحمير، الحجاب: الحرة، وشرفها: ما ارتفع منها عند منقطعها، ريب قرع يقرع: أي سمعن ما يريبهن من قرع قوس وصوت وتر، نميمة القانص: أي ما نم عليه من حركة أو رائحة دسم استروحتها الحمير، المتليب: المتحزم بثوبه، أو المتقلد كنانته، الجشء: القضيب الخفيف من النبع تعمل منه القوس، الأجش: الذي في صوته جشة كالحشة في حلق الإنسان، أقطع: جمع قطع، وهو النصل العريض القصير، السطعاء: الطويلة العنق، الهادية: المتقدمة، الجرشع: الغليظ المنتفخ الجنبين، امترست: دنت ولزقت، يعني: نكرت الحمير الصائد، فلزمت الحمار أتان سطعاء هادية وهو هاد جرشع وامترس هو أيضا بها، فرمى فأنفذ من نجود...: أي رمى الصائد أتانا نَجودا؛ وهي العبلة المشرفة، العائط: التي اعتاطت رحمها فبقيت أعواما لا تحمل، متصمع: منضم من الدم، كالأذن الصماء؛ وهي الصغيرة المنضمة، فبدا له أقرابُ...: أي ظهر للصائد أقراب هذا الحمار؛ أي خواصره، وإنما بدا له قرب؛ أي خصر واحد، فجمعه بما حوله، رائغا: عادلا، عَيَّثَ: مدّ يده إلى كنانته ليأخذ سهما، الصاعدي: المرهف، المطحر(بكسر الميم): السهم البعيد الذهاب، و(بضمها): الذي ألزقت قذذه أي ريشه أدقت جدا، الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف، وإنما رمى الكشح لحذقه بالرمي؛ لأنه ليس بينه وبين الجوف عظم يرد السهم، أبدهن حتوفهن: أعطى كل واحدة منهن حتفها على حدة، لم يقتل اثنتين بسهم واحد ولم يقتل واحدا ويدع واحدا، الذماء: بقية النفس، المتجعجع: الساقط المتضرب، يَعْثُرْنَ في حَدّ الظُّبات...: أي تعثر الحمير والسهام فيهن، كسيت برود بني تزيد الأذرع: تنسب إليهم البرود، شبه طرائق الدم على أذرعها بطرائق في تلك البرود، لأن فيها حمرة.

نذير بالموت؛ واستطاع الشاعر أن يحكم قبضته على هذا المشهد المأساوي، من خلال سرده للأفعال التي تتصل بدلالات الفتك والهلاك (فَرَمى، فَأَنْفَذَ، فَعَيَّثَ، فأبَدَّهُنَّ)؛ فكل تلك الأفعال هي من صنع الصياد الذي يشكل هاجس الموت الذي يستفز الذات الشاعرة.

وتؤكد الذات الشاعرة حتمية الموت من خلال صورة الموت المحقق، إذ يفتك الصياد بالحمار وأتنه، ولا ينفع تلك الأتن لوذها به، فلم يستطع الحمار أن يحمي أتنه من فتك الصياد وسهامه، وهذا شاهد على نتيجة أخرى قدمها الشاعر في مستهل قصيدته، حين قال:

**ولقد حَرِصْتُ بأنْ أدافِعَ عنهُمُ فإذا المنيةَ أقبَلَتْ لا تُدْفَعُ**

وبذلك يتبع تقنية الاسترجاع (Flash Back) التي تتناسب والأسلوب السردي الحكائي الذي يقتضيه مشهد الحيوان في الخطاب الشعري، ثم يغلق الشاعر هذا المشهد المأساوي بالانتقال من السياق الحيواني إلى السياق الإنساني:

**يَعْثُرْنَ في حَدّ الظّباتِ كأنّما كُسِيَتْ بُرودَ بني تَزيدَ الأذرُعُ**

وهو بذلك يعزو ولوجه إلى توظيف مشاهد الحيوان في مرثيته إلى تشابه المصير المحتوم الذي ينتظر الإنسان والحيوان على حد سواء؛ إذ لا يسلم أحد من سهام الموت الفتاكة، فكل شيء لا بد إلى العدم، وبذلك تعلو أنا الواقع/ الأنا العليا على أنا اللذة/ الهو في أغوار نفس الذات الشاعرة.

وتستمر الأنا العليا في التحرك داخل دائرة الموت المغلقة المشبعة بصور الفتك والقتل، وفي تضمين الشاعر للوحة حيوانية أخرى إثبات على إيمان أناه بالمصير

المحتوم المتمثل في الموت المحقق، الذي يصل إلى حد اليقين، وهو أعلى مراتب الإيمان.

ثم يفتتح الشاعر لوحة الصيد (الثور الوحشي والكلاب) برسم صورة تثير في النفس الرهبة والقلق، وما هذا الشعور في الحقيقة إلا تعبير عما يستقر في لاوعيه:

**والدَّهْرُ لا يبقى على حَدَثانِهِ    شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ**
**شَعَفَ الكلابُ الضَّارياتُ فؤادَهُ    فإذا رأى الصُّبحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ**
**ويُعوذُ بالأَرْطى إذا ما شَفَّهُ    قَطْرٌ وراحَتْهُ بَليلٌ زَعزَعُ**
**يَرمي بِعَيْنَيْهِ الغُيوبَ وطَرْفُهُ    مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفَهُ ما يَسمَعُ**[1]

استهل الشاعر هذه اللوحة بجملة اسمية وثيقة الصلة بمدلولات السكون والثبات، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الزوال، كما عمد إلى استخدام أسلوب التكرار (والدَّهْرُ لا يَبْقى على حَدَثانِهِ)، ولا شك أن الأسلوب التكراري يضفي على المعنى قوة وتكثيفا، ويشي ذلك بذروة التأزم الذي يستفز كوامن الشاعر ويؤرقها، كما يفيد التكرار التوكيد، فالموت المحقق أمر لا بد منه، وبذا تحقق الأنا العليا انتصارا آخر على الهو (غريزة الحياة) الذي يرفض الإذعان إلى مبدأ الواقع.

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص425-426، الشبب: المسن من الثيران، أفزته: طردته وأفزعته، شعف: قال الأصمعي: كل شيء ذهب بالفؤاد من خير أو شر، الصُّبحَ المُصَدَّق: المضيء؛ وإنما يفزع الثور عند الصبح لأن الصياد يباكرونه بالكلاب، الأرطى:شجر يعتاده البقر، شَفَّه: آذاه وجهده، راحته الريح: أصابته، البليل: الريح الباردة، الزعزع: الشديدة التي تزعزع الشجر، الغُيوب: جمع غيب وهو المكان المطمئن؛ فالثور يرمي بطرفه إلى الغيوب لما يأتيه منها، المغضي: الذي له بين كل نظرتين إغضاء، وكذلك الثور، وهو أقوى لبصره، يصدق طرفُهُ ما يسمع: يقول إذا سمع شيئا رمى ببصره، فصار ذلك تصديقا له؛ يريد أنه لا يغفل عما يسمع.

ويفيض هذا النص بالدلالات الموحية بالقلق (أَفزَّتْهُ، مُرَوَّعُ، يَفزَعُ)، وتتساوق هذه الدلالات مع هذا المشهد الذي يبدو فيه الثور المسن خائفا قلقا فيلجأ إلى شجرة الأرطى ليحتمي بها، وفي ذلك إرضاء للاوعي الذي يلح على محاولة التشبث بصور الحياة؛ وبذا يبلغ الصراع ذروته في نفس الشاعر بين الهو/ أنا اللذة، والأنا العليا/ أنا الواقع.

ولكن ملمح البقاء المتمثل في الملاذ الذي لجأ إليه الثور يتحول إلى نذير بالموت؛ إذ يجابه الألم ويقاسي الوحدة ويتوجس خيفة من عدو لا يراه، وهذا ما دعاه إلى الاتخاذ من شجرة الأرطى ملجأ يلوذ به من الخطر المحدق به، لكن سرعان ما تهدم هذا الملجأ بفعل الرياح العاتية والأمطار الشديدة التي حلت بالمكان، فلم ينفعه ذلك الملاذ الذي هرع إلى الاختباء به بشيء، فلا شيء يمنع وقوع الموت، فسهامه لا تطيش أبدا، وهذه الفكرة يقينية لدى الذات الشاعرة إذ أكدتها مرارا وتكرارا.

ويشكل الثور معادلا موضوعيا للشاعر؛ فهو مسن أيضا، ولم يسلم من سهام الموت التي فتكت بأبنائه الخمسة؛ لذا أسقط هواجسه وصراعاته الداخلية عليه، فمن اللافت للنظر في الأبعاد الدلالية لهذا المشهد بأن هنالك شيئا يؤرق ذهن الشاعر ويؤجج خوفه، يتمثل في هاجس الموت الذي فتك بفلذات كبده، ويعمد الشاعر إلى توظيف المفارقة كما فعل في مشهد الحمار وأتنه، إذ توحي مشاهد الملجأ والماء بأسباب الاستقرار والديمومة، وهذا أظهر من أي يخفى على أحد، لكنها تحولت في هذا السياق إلى نذر بالموت، إذ ينتقل الشاعر إلى مشهد المعركة بين الثور والكلاب:

**فغدا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ فَبَدا لَهُ      أولى سَوابِقِها قَريبًا تُوزَعُ**

فاهْتاجَ من فَزَعٍ وسَدَّ فُروجَه    غُبْرٌ ضَوارٍ وافيانِ وأجْدَعُ
يَنْهَشْنَهُ ويَذُبُّهُنَّ ويَحْتَمي    عَبْلُ الشَّوى بالطَّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ
فنحا لها بِمُذَلَّقَيْنِ كأنَّما    بِهِما من النَّضْخِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ
فكأنَّ سَفُودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرا    عجِلا لَهُ بِشِواءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ
فصَرَعْنَه تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ    مُتَتَرِّبٌ، ولكل جَنْبٍ مَصْرَعُ
حتى إذا ارتدَّتْ وأقْصَدَ عُصْبَةً    منها، وقامَ شَريدُها يَتَضَوَّعُ[1]

ينبض هذا النص بالمشاهد الحركية العنيفة التي تعكس مدى تأزم الذات الشاعرة وقلقها، فما إن يرمي بطرفه الغيوب حتى تفاجئه الكلاب وتحاصره من كل جانب، لتبدأ بعد ذلك معركة التنازع على البقاء بين الكلاب والثور، وتنطوي هذه المعركة على صراع داخلي علت أصداؤه في الذات الشاعرة بين غريزتي الحياة والموت، وصراع خارجي خالد بين الإنسان والوجود؛ "لذلك يتخذ الشاعر من قصة الصراع الوجودي بين الموجودات والأقدار رمزا لصراع وجوده مع الأقدار التي تعمل على نقض هذا الوجود في الخفاء"[2].

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص426-427، يشرق متنه: يظهره للشمس ليذهب ما عليه من المطر وندى الليل، فبدا للثور سوابق الكلاب توزع وتكف على ما تخلف منها؛ لأنها إذا لقيت الثور فرادى لم تقو وقتلها واحدا بعد واحد، وإذا اجتمعت أعان بعضها بعضا، سد فروجه: ملأ فروجه عدوا وشدة جري، حين رأى الكلاب، وفروجه: ما بين قوائمه، وأراد بالغبر الكلاب التي بهذا اللون ونسب الفعل إليها لأنها سبب فزعه وجريه، وافيان: كلبان سالما الأذنين، والأجدع: مقطوع الأذن وتلك علامة يعلم بها الكلاب، عبل الشوى: غليظ القوائم، الطرتان: الخطتان في الجنبين، فيقول: به توليع بالخطتين اللتين في جنبيه، والتوليع ألوان مختلفة، نحا: تحرف ليكون أمكن له، والتحرف في الرمي والطعن أشد ما يكون، المذلقان: المحددان، وأراد قرنيه، النضخ (بالخاء المعجمة): الرش بما ثخن، مثل الدم وأنواع الطيب، و(المهملة): بمارق، كالماء ونحوه، المجدح: يريد تحريك قرنيه في أجوافها كتجديح السويق، فذلك تلطخا الدم، الأيدع: صبغ الأحمر، فكأن سفودين لما...: شبه قرني الثور، وهما يكفان بالدم، بسفودي شرب نزعا قبل أن يدرك الشواء، فهما يكفان بالدم، لم يظهر منهما ريح قتار اللحم، وإنما خص جماعة الشاربين لأنهم لا ينتظرون بالشواء أن يدرك عجلا له: عجل القرنان إلى الكلب، أقصد: قتل، شريدها: ما بقي منها، يتضوع: يعوي من الفرق.

2- قاسم، باسم إدريس، **الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية**، ص221.

وهذا المشهد أقل ازدحاما بالصور النابضة بالحياة، كما هو الحال في لوحة الحمار وأتنه، وأكثر إغراقا في المأساوية؛ إذ تمتلئ هذه اللوحة بالألفاظ التي تشيع في النفس ذعرا من فعل الزمان؛ إذ توحي بالقتل والفتك الذي يفضي حتما إلى الموت المحقق (يَنْهَشْنَه، نَحا بمُذَلَّقَيْن، فَصَرَعْنَه).

كما يشيع في ثنايا هذا النص الفعل المضارع الذي ينطوي على دلالات الحركة والحيوية، لكنه هنا شكل من أشكال المفارقة التي عمد الشاعر إلى توظيفها في هذه القصيدة، فمن اللافت للنظر في الأبعاد الدلالية للفعل المضارع أن الشاعر نقلها من سياق الحياة إلى سياق الموت؛ فالأفعال المضارعة التي تعج بها هذه اللوحة تكشف عن الحالة النفسية المضطربة للأنا.

وتتابع الذات الشاعرة توظيف التشبيهات التي تؤكد حتمية الفناء وفاعلية بطش يد الدهر، وتكمن المفارقة هنا في أن ولوج الشاعر إلى التشبيه يفضي إلى خفض مدى التأزم الحاصل في نفسه، لكن توظيف التشبيه في هذا السياق جاء بقصد إشباع غريزة الموت، والتسليم بعبثية الصراع الإنساني على البقاء، ويرتبط اللون الأحمر المتمثل بلون دم الكلاب الذي تلطخ به قرنا الثور، بأبعاد الذات الشاعرة النفسية (كَأَنَّمَا بهِما مِنَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدَعُ)، وارتباط لون الدم بالقتل والفتك أمر لا جدال فيه.

ويبدو أن المفارقة قد أحكمت قبضتها على هذا النسيج الشعري، فمما لا شك فيه أن رمزية لون الدم تفيض بأمارات الفتك والقتل والدمار، لكنها في هذا السياق توحي بالانتصار في النزاع على البقاء؛ والمفارقة في هذا المشهد أن دلالة الدم فيه متصلة بالبقاء، فقد تنطوي صورة الدماء على دلالة إيجابية؛ إذ

إنها تجسيد عميق للانتصار على الأعداء[1]؛ فدلالة الدم تنتقل هنا من نسق الموت إلى نسق الحياة.

وبذا يشتد الصراع بين غريزتي الحياة والموت مرة أخرى في نفس الشاعر، ويلح اللاوعي على التمسك بالبقاء والتشبث بأسبابه، ولا يلبث انتصار الأنا في الاستمرار حتى تنهمك في الجزع والضجر (ولِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ)، فالشاعر يؤكد حقيقة فحواها أن هذا المصير سيطال الجميع؛ إذ إن قدر الموت لا يخطئ أهدافه أبدا، فسوف يطال الثور كما طال الكلاب، وبذلك تتحقق نبوءات نذر الموت التي عج بها هذا المشهد:

**فبدا لـه رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ ... بِيضٌ رِهابٌ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ**
**فرمى لِيُنْقِذَ فَرَّها فهوى لـهُ ... سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ**
**فكبا كما يَكبو فَنيقٌ تارِزٌ ... بالخَبْتِ إلاّ أَنَّـهُ هُوَ أَبْرَعُ[2]**

وفي مشهد الموت تتحقق رؤية الشاعر (لِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ)؛ فلم يسلم الثور من براثن الموت، ولم ينعم بالحياة طويلا بعد نصره على الكلاب في المعركة القاسية التي خاض غمارها؛ إذ طُرح أرضا إثر سهام الصياد، كالفَنيق التارز، ليُردى قتيلا.

كما ذهب الشاعر إلى وصف حدة سهم الصياد وريشه المنتف كناية عن كثرة ما رمي به؛ وأراد بذلك أن يؤكد وحدة المصير المأساوي؛ فالموت يطال

---

[1]- انظر: ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشعري**، ص60.
[2]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص427، رهاب: رقاق مرهفة، يعني نصالا، المقزع: المنتف من كثرة ما رمي به، فرمى لينقذ فرها...: أي رمى الصائد الثور ليشغله عن باقي الكلاب، فرّها: ما فرّ منها، طرتاه: الخطتان في جنبيه، المنزع: السهم؛ لأنه ينزع به، كبا: يعني الثور، سقط لوجهه، الفنيق: فحل الإبل، تارز: اليابس، الخبت: المطمئن من الأرض ليس به رمل، أبرع: أكمل وأتم.

الجميع، وكل شيء في الوجود لا بد إلى أفول، كما أسبغ الطابع المأساوي على هذا المشهد الذي ينطوي على قضية فحواها عبثية الصراع الإنساني على الوجود، وعند العودة إلى بداية مشهد المعركة بين الثور والكلاب نراه يستهل هذه اللوحة بذكر الدهر (والدَّهْرُ لا يَبقى على حَدَثَانِهِ)؛ وكأنه يرى أن هذا الصراع ما هو إلا صراع مع الدهر وليس مع الكَلاَّب/ الصائد وكلابه، "فصراعه ليس ضد الكلاب وصاحبها في هذه المرة، وإنما ضد الدهر، وما الصائد وكلابه إلا وسيلة لإحداث الهزيمة فقط"[1].

وكانت عوامل الفناء تتراءى أمام الذات الشاعرة، فكان كل مشهد من مشاهد الموت يبعثها على التساؤل عن حقيقة هذا الوجود والصراع الخالد بين العنصر الإنساني والدهر، لذا قدم الشاعر الحقيقة اليقينية في مستهل قصيدته وأكدها، من خلال مشاهد تمثل الصراع بين الحيوان الذي أسقطه على نفسه، وجعله معادلا موضوعيا له، والكلاّب الذي فتك به كما فتك الدهر بأبنائه، وتشيع هذه الحقيقة اليقينية في ثنايا النص (والدَّهْرُ لا يَبقى على حَدَثَانِهِ)، وبذلك تنقاد الذات الشاعرة إلى أنا الواقع/ غريزة الموت.

واتخذ بعض الشعراء من الناقة معادلا موضوعيا يعبر عن الشعور المأساوي الذي يتملكهم، وأظهر ما يمثل ذلك قصيدة مُتَمِّم بنِ نُوَيْرَةَ[2] التي أنشأها في رثائه لأخيه مالك:

**فما وجدُ أظآرٍ، ثلاثٍ، روائمٍ ... رأيْنَ مَجَرّاً، من حُوارٍ،**

**يُذَكّرْنَ ذا البَثّ، الحزينَ، بِبَثّه ... إذا حَنّتِ الأولى سَجَعْنَ لها معا**

---

1- البطل، علي (1980م)، **الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، ط1، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص132.

2- وهو شاعر مخضرم إذ أنشأ قصيدته هذه في صدر الإسلام وهي جاهلية النمط.

إذا شارِفٌ منهنَّ قامتْ، فَرَجَّعَتْ حَنينــا، فــأبكى شَــجوُها البَــرْكَ
بِأَوْجَـدَ منــي، يــوم قــام بمالــكٍ مُنادٍ، بصيرٌ بالفِراقِ، فأسمعا[1]

تبدو الذات الشاعرة منهمكة في الجزع والضجر ولا تهدأ لها ثائرة؛ فهي مفجوعة إثر الموت، إذ بدأت هذه اللوحة بجملة اسمية توحي بدلالة السكون والثبات، ويريد الشاعر من ذلك شيئا من القصد، فالسكون ينطوي في مدلوله على تحقق الموت، كما تنطوي الحركة على مظاهر الحياة.

وتعج هذه اللوحة بمشاعر الحزن والأسى التي أفضى إليها وقع الموت، وهذا ما يقتضيه الموضوع الذي أسست لأجله هذه القصيدة (أَوْجَدَ، مَصْرَعا، ذا البَثِّ، الحَزين، أبكى، شَجوُها، الفِراق)، وتكشف تلك الدلالات المأساوية التي يفيض بها هذا النص عن اضطراب الأنا التي كوّنَتْها براثن الموت؛ إذ اتخذ الشاعر من الناقة التي غالها حزنها على الحوار المضرج بدمائه معادلا موضوعيا له؛ فجعل من حزنها ستارا لحزنه على مقتل أخيه، وعلى الرغم من شدة حزن الناقة على حوارها، إلا أن الشاعر كان أشد حزنا على أخيه من حزن تلك الروائم على الحوار (بِأَوْجَدَ مني).

وتشي الموسيقى التي شاعت في نهاية الأبيات بالتأوه المنبعث من الذات الشاعرة الذي يكشف عما يجيش في قرارة نفسها، ولم يختر الشاعر لفظة "البث" عبثا فالبث هو أعلى مراتب الحزن؛ إذ تقوم دلالة هذه اللفظة على

---

1- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت502هـ/1109م)، **شرح اختيارات المفضل**، ج3 (تحقيق: فخر الدين قباوة)، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1972م، ص1187، الأظآر: جمع ظئر، وهي نوق يعطفن على حوار واحد، فيرضع من اثنتين، ويتخلى أهل البيت بواحدة، الروائم: اللواتي يعطفن عليه، يريد: ما وجد نوق ثلاث، عطفن على ولد غفلن عنه فافترسه السبع، فلما تذكرنه وطلبنه رأينه متمزقا مصروعا، البث: أشد الحزن، الشارف: المسنة من النوق، شجوها: حزنها، والبَرْكُ: الألفُ من الإبل، قال الأصمعي: إنما خص الشارفَ؛ لأنها أرق من الفتية، لِبُعد الشارف من الولد.

التداعيات النفسية للأنا المتمردة على ذلك المصير الحتمي الذي يطال الجميع؛ وكان ذلك استجابة من الأنا لتحقيق الحاجة التي يلح عليها اللاوعي المتمسك بخيوط البقاء، لكن صوت أنا الواقع كان أشد وقعا في خلجات نفس الشاعر.

ثم عمد الشاعر إلى إغلاق هذا المشهد المأساوي الذي يفيض بمشاعر البث والجزع بنقلة بارعة تشي بإحكام قبضته على هذا النص وإبداعه في الكشف عما يؤرق أغوار نفسه، إذ نقل مشهد الموت المحقق من النسق الحيواني إلى النسق البشري، مؤكدا بذلك وحدة المصير المأساوي المتمثل في يقينية الموت وعبثية التنازع على البقاء، وبذا تتمكن الأنا العليا (غريزة الموت) من الاستحواذ على الأنا وإحكام السيطرة عليها، إذ لا يسلم أحد من نوائب الموت والمصير المحتوم المتجسد به.

وقد يعبر الشاعر عن رحلته مع الحياة، والمشاق التي لاقاها إثر صراعه مع الطبيعة القاسية على البقاء، من خلال رحلة الناقة في الدوية الغبراء، يقول المُرَقّشُ الأكبرُ:

**أمِنْ آلِ أسماءَ الطّلولُ الدَّوارِسُ　　يُخَطِطُ فيها الطّيْرُ، قَفْرٌ بَسابِسُ**[1]

وقد تناولنا مقدمة هذه القصيدة بالشرح والتحليل في موضع سابق من هذه الدراسة[2]، وتتجلى في هذه المقدمة الطللية علامات الزوال والفناء؛ فالديار مقفرة خالية من ساكنيها، وهذا ما جعل الطير يأوي إليها، كما تكشف التناقضات في هذا البيت عن الاضطراب الذي يمور في نفس الذات الشاعرة، لذا آثرنا أن نورد مطلع القصيدة قبل الولوج إلى تحليل لوحة الناقة فيها، حيث

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص224، الطلول: ما شخص من آثار الديار، الرسوم: ما انخفض منها، يخطط الطير، يرعى، البسابس: القفر الخالية.

2- انظر: ص36.

استعانت الذات الشاعرة بالناقة التي شكلت معادلا موضوعيا لها؛ لتعبر عن فكرة الخوف من المصير الإنساني القابعة في اللاشعور لديها:

**وَدَوِّيَّةٍ غَبْراءَ قد طالَ عَهْدُها ... تهالَكُ فيها الوِرْدُ والمَرءُ ناعِسُ**

**قَطَعْتُ إلى معروفِها مُنْكَراتِها ... بِعَيْهامَةٍ تَنْسَلُّ والليلُ دامِسُ**

**تَرَكْتُ بها ليلًا طويلًا ومَنْزِلًا ... ومُوقَدَ نارٍ لم تَرُمْهُ القَوابِسُ**

**وتسمعُ تَزْقاءً من البومِ حولَنا ... كما ضُرِبتْ بعد الهُدوءِ النواقِسُ**

**فَيُصْبِحُ مُلْقى رَحْلِها حيثُ عَرَّسَتْ ... من الأرضِ قد دَبَّتْ عليهِ الرَّوامِسُ**[1]

استهل الشاعر هذه اللوحة بجملة اسمية؛ إذ تتناسب هذه البداية مع الجو العام للنص؛ فدلالة السكون كما أشرنا في شواهد متنوعة تنطوي على حقيقة وجودية مفادها أن الموت نهاية حتمية لكل حي، ويعكس ذلك الحالة النفسية للذات الشاعرة المنهكة في القلق الوجودي، كما تعكس رحلة الشاعر في الفلاة الموحشة المقفرة على ناقته القوية رحلته مع الحياة وصراعه من أجل البقاء في ظل عوامل الجدب والقحط المحيطة به؛ إذ قطع تلك الفلاء الدوية في ليل ذي ظلام دامس على ناقته القوية، ومع سرعة سيرها وصلابتها؛ إلا أنها قطعت ما لا يعرف من هذه الفلاة حتى صار إلى ما يعرف.

ومن شدة وحشة هذه الفلاة وإقفارها لم يقطن بها أحد (ومُوقَدَ نارٍ لَمْ تَرُمْهُ القَوابِسُ)، وفي ذلك إشارة إلى وحدته فيها؛ فلم يكن فيها أنيس له سوى ناقته القوية التي جابت به تلك الفلاة، وكأنها تنسل من جلدها، ولم يوظف الشاعر

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص225-226، الدوية: القفر، تهالك: تسارع السير، الورد: أراد الإبل، قطعت إلى معروفها...: قطعت ما لا يُعرف من هذه الدوية حتى صرت إلى ما يُعرَف، العيهامة: القوية الشديدة أراد ناقته، الدامس: الشديد السواد، موقد النار: مكان إيقادها، لم تَرُمْهُ القوابس: لم يكن فيه أحد يقتبس نارا لأنه كان وحده، القابس: طالب النار، التَزْقاء: الصياح، النواقس: جمع ناقوس، ملقى رحلها: مكان إلقاء رحلها، الروامس: الرياح التي تدفن الآثار، عرست: التعريس هو النزول آخر الليل للاستراحة.

هذه الصورة عبثا في هذه اللوحة؛ إذ إن رحلته الشاقة مع الحياة أفضت إلى إيمانه اليقيني بحقيقة هذا الوجود، فالفناء هو النهاية، فهذه الحقيقة تشبع غريزة الموت التي تنسجم مع مبدأ الواقع.

ومما يدعم ذلك دلالة اللون الأسود الذي وظفه (واللّيْلُ دامِسُ)؛ فالليل هو نهاية اليوم، كما أن الموت هو نهاية الرحلة مع الحياة، واستحضار اللون الأسود في هذه اللوحة له ما يبرره على مستوى اللاوعي لدى الشاعر، إذ يسيطر هاجس الموت على كوامن نفسه؛ وبذا استطاع الشاعر أن يُحمل اللون معنى نفسيا عميقا؛ فاللون الأسود يجسد الصورة المأساوية للقلق الذي يستحوذ عليه، إذ تتناسب دلالات هذا اللون ومشاعر الكآبة والحزن، فالإحساس باقتراب النهاية هو ما يؤرق الأنا ويؤجج خوفها.

ويتكرر مشهد السكون مرة أخرى في هذه اللوحة؛ فليس في هذه الدوية الغبراء دليل يهدي التائه إلى مسالكها؛ لذا ضل الشاعر الطريق وهو يعتسف الفلاة دون هاد أو دليل، إذ لا يسمع في هذه الدوية سوى صوت البوم، فتُحدّق نذر الجزع بالشاعر وتعكر صفوه، ودلالة البوم عند العرب أمر أظهر من أي يخفى على أحد؛ فمشهد البوم بهذا المدلول رمز لنذر الشؤم والخراب والهلاك، خاصة عندما يُسمع صوته في الليل، "فشكل البوم منفر لا شك وهو مثل صوته، فلا غرو أن تدهم المرء نوازع نفسية تبعث الخوف والروع، ولا سيما إذا كان في ليلة حالكة"[1]، لذا عمد الشاعر إلى توظيف البوم توظيفا رمزيا؛ فهو

---

1- جمعة، حسين (2010م)، **الحيوان في الشعر الجاهلي**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ص50.

المنبئ بعبثية الصراع على البقاء ومأساوية المصير الإنساني، وبذلك تسيطر غريزة الموت على كوامن الأنا.

ويجدر بنا الإشارة إلى تشابه الصور المبثوثة في المقدمة الطللية (يُخَطِّطُ فيها الطَّيْرُ، قَفْرٌ بَسابِسُ)، ولوحة الناقة (وتَسْمَعُ تَزقاءً منَ البُومِ)، ويدل ذلك على وحدة الشعور، وبالتالي تأكيد وحدة المصير في ثنايا هذه القصيدة، الأمر الذي يؤكد ترابط القصيدة الجاهلية التي شكك فيها بعض الباحثين، إذ لا فكاك بين أوصالها.

ويختم الشاعر هذه اللوحة بمشهد حركي يوحي بمدى إقرار الذات الشاعرة بحتمية الفناء والزوال فما أديم الأرض إلا من بقايا الأجساد، حيث لم تبق الرياح على آثار ناقته حين عرّست، إذ تناوحت بها الرياح وعلاها التراب، وأضحت كأنها لم تكن، وتنطوي هذه الصورة الحركية على رسالة فحواها أن كل شيء إلى زوال وأفول؛ فعندما يقع الإنسان في براثن الموت تمّحي آثاره وأمارات وجوده، كما تنطوي دلالة الرياح على مدى الاضطراب الحاصل في نفس الشاعر؛ فلا شك أن هذا النص مشحون بالرموز والدلالات التي تشي بسيطرة الإحساس بوطأة الموت على الذات الشاعرة، وفي ذلك إشباع لغريزة الموت التي تمثلها أنا الواقع.

ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد حيواني آخر ذي صلة وثيقة بالمشهد السابق، وفيه يشير إلى القيم التي من شأنها الحفاظ على البقاء وضمان أسبابه في ظل الظروف البيئية القاسية:

**ولمّـا أضَـأنا النّـارَ عنـد شِـوائِنا عَرانـا عليهـا أَطْلَسُ اللّوْنِ بـائِسُ**

**نَبَـذْتُ إليـه حُـزَّةً مـن شـوائِنا حَيَاءً، وما فُحْشِي على مَنْ أجالِسُ**

**فآضَ بهـا جَـذْلانَ يَـنْفُضُ رأسَـهُ     كما آبَ بالنّـهْبِ الكَمِيُّ المُحالِسُ** (1)

يضج هذا النص بالأفعال المعبرة عن دلالات الحركة والحياة (أَضَأْنا، عَرانا، نَبَذْتُ، أجالسُ)، ويشير الشاعر فيه إلى قيمة الكرم التي تعد من أهم القيم التي تمخضت عن النسق القيمي الشائع آنذاك، إذ ترتبط هذه القيمة بمنظومة الحياة السائدة في مجتمع شبه الجزيرة العربية، وتنطوي على أسباب البقاء ومجابهة الفناء، إذ يفخر الشاعر بكرمه وعطائه اللامتناهي، فعندما ولج إلى إشعال النار لشواء الصيد أتاهم الذئب وهو جائع، فما كان منه إلا أن قدم له قطعة كبيرة من اللحم، ومن فيض كرمه أنه لم يمنع كرمه عن الذئب، على الرغم من الصفات الذميمة التي يُعرف بها "وما فُحشي على مَنْ أُجالِس".

فها هو يفتخر بأخلاقه وجود عطائه؛ فكرمه يطال الجميع حتى وإن كان نديمه ذئبا، وصور الشعراء الجاهليون تأديتهم لواجب الضيافة التي فُطروا عليها، والتي طالت جميع من استغاثوا بهم، ولم يضنوا بها، حتى أصبح لهم ذلك سجية وفطرة؛ فعمدوا إلى توظيف دلالة الذئب ليعبروا عن تلك السجية، "فليس في خلق الله ألأم من الذئب، وأخبث وأغدر وأظلم، وعلى الرغم من ذلك فإن الشعراء أكرموه في تلك البادية ونبذوا إليه جزءا من

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص226، عرانا: أتانا طالبا معروفنا، أطلس اللون: عنى به الذئب، الطلسة: لون الخرقة المتسخة، أراد أنه أغبر إلى سواد، 'لحُزّة (بضم الحاء): القطعة، آض: رجع، الجذلان: الفرح النشيط، النهب: الغنيمة، الكَمِي: الشجاع الذي يكمي شجاعته، أي يسترها لوقت الحاجة، المحالس (بالحاء المهملة): الشديد الذي لا يبرح مكانه في الحرب.

شوائهم، فخرج كرمهم إلى من لا يستحقه"[1]، وفي ذلك تأكيد على أهمية النسق القيمي في ضمان البقاء في ظل الظروف البيئية القاسية المحيطة بهم.

ووظف الشاعر أسلوب المبالغة في تصوير كرمه وعطائه، وبذلك تتضخم أناه وتبلغ ذروتها؛ إذ شبه عودة الذئب فرحا بالحزة التي حصل عليها بالفارس المقدام الذي فاز بنهب عظيم من القتال؛ ففي نفض الذئب لرأسه ممتنا لصنيع الشاعر إشارة إلى عظم الحزة التي منحها الشاعر له وفيض عطاياه وجوده، وفي ذلك إشباع لغريزة الحياة (الهو).

وفي اختلاف اللوحتين السابقتين إشارة تلوح بمدى القلق الذي يعتري الذات الشاعرة إثر الصراع بين غريزة الحياة (الهو) التي مثلتها لوحة الناقة، وغريزة الموت (الأنا العليا) التي تجلت في لوحة الذئب، كما مثلت تلك اللوحات التي رسمها الشاعر نموذجا لجدلية الصراع الإنساني مع الزمن/ الوجود أيما تمثيل، ومن ثم يعود الشاعر إلى مشهد الناقة؛ ليؤكد رؤيته اليقينية لحتمية الموت:

**وأعْرَضَ أَعْلامٌ كأنَّ رُؤوسَها ... رُؤوسُ جبالٍ في خليجٍ تَغامَسُ**

**إذا عَلَمٌ خَلَّفْتُهُ يُهتَدى بِهِ ... بدا عَلَمٌ في الآلِ أَغْبَرُ طامِسُ**

**تعالَلْتُها وليسَ طِبِّي بِدَرِّها ... وكيفَ التماسُ الدَّرِّ والضَّرْعُ يابِسُ**

**بأسْمَرَ عارٍ صَدْرُهُ من جِلازِهِ ... وسائِرُهُ مِنَ العِلاقَةِ نسائِسُ[2]**

---

[1]- جمعة، حسين (2011م)، **مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ص303.

[2]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص226-227، أعرض: بدا وظهر، الأعلام: الجبال، الخليج: ههنا من السراب، شبهه بالماء، تغامس: أي تنغمس؛ يريد أن الجبال في السراب كأنها تطفو تارة وتغرق أخرى، الآل: السراب، طامس: دار ممحو، تعاللتها: أخذت علالتها، يريد سيرها مرة بعد مرة، أي ساعة يرفق بها وساعة يجهدها، وأخذها من العلل أي الشرب الثاني، طبي: طلبتي وإرادتي، درها: لبنها، الضَّرْعُ: مَدَرُّ اللبن من الشاة والبقر وهو كالثدي للمرأة، بأسمرَ: يعني السوط، أي تعاللتها بالسوط، الجلاز: هو الجلز أي الفتل، العلاقة: علاقة السوط، وهي سيره الذي يعلق به، نائس: متدل.

تعود مظاهر الفناء من جديد في هذا المشهد الذي تعتريه ملامح السكون والفناء في غياهب الصحراء القاحلة، إذ أبدع الشاعر في وصف تلك البيئة الصحراوية التي يتنقل بين جنباتها ومسالكها، حيث بدت الجبال في السراب كأنها تطفو تارة وتغرق أخرى في المياه، فكلما ظهر جبل اختفى آخر، حتى ذلك الجبل الذي يهتدي به كل من ضل وتاه في جنبات الصحراء غدا في ذلك السراب دارسا ممحوا.

بيد أن الشاعر أراد من توظيف هذه الصورة الحركية شيئا ذا مغزى؛ إذ أنهى وجود الجبال التي تنطوي في مضمونها على دلالة الثبات والاستقرار بالسراب الذي شبهه بأمواج المياه المتحركة، فامحت تلك الجبال ودرست في أعماق المياه، وعندما يحدث ذلك تظهر جبال أخرى لتطفو على سطحها، وكأنه يشير إلى يقينه بتجدد الحياة من خلال التوالد، فهناك من يفنى وهناك من يولد، وفي ذلك إشارة إلى أن لكل شيء نهاية، إذ لا يبقى الدهر على حدثانه كما يقول أبو ذؤيب، وتعكس هذه الصورة المفاهيم المبثوثة في فكر الذات الشاعرة كحتمية الموت وتقلب الزمان وبطش الدهر.

ويتطرق الشاعر إلى الحديث عن تعامله مع ناقته التي خلع عليها داخله المتأزم، فطورا يرفق بها وآخر يجهدها، وكأنه بذلك يجعل من نفسه معادلا موضوعيا للدهر، وفي ذات الوقت يجعل الناقة معادلا موضوعيا لنفسه، إذ ينعكس صدى تقلبات الحياة في حلوها ومرها على الإنسان الذي يتجشم مشاقها ونوائبها.

ثم يصور الشاعر معالم الجدب التي عرض لها في مطلع هذه القصيدة، من خلال أسلوب استنكاري يفيد الهلع والاندهاش من الحال التي آل إليها الشاعر

(وكيفَ التِماسُ الدَّرِّ والضَّرْعُ يابسُ)، وتعكس صورة الجدب هذه الإقفار الذي أصاب نفسه، كما تفصح عن البواعث النفسية المتوترة للذات الشاعرة، فهي متذبذبة بين الحياة والموت وتعيش صراعا دائما مع فكرة الوجود.

ويتوالى توظيف المشاهد التي تؤكد بطش الدهر وحتمية الموت وعبثية التنازع على البقاء، ويتجلى ذلك في معاملة الشاعر لناقته، فهو يسيرها بسوط متدل مما يُعلَّق به، وقد يرمز السوط الذي تُضرب الناقة به إلى الدهر[1]، وهذا يدعم ما ذهبنا إليه في اتخاذ الشاعر من نفسه معادلا موضوعيا للدهر، ومن الناقة معادلا موضوعيا لنفسه، وتنطوي هذه الصورة على مناوشة الدهر للإنسان، وصراعه الخالد مع قوى الطبيعة والوجود الذي يفضي في النهاية إلى الفناء والعدم، وبذلك يُحكم مبدأ الواقع قبضته على كوامن أنا الشاعر، لتنتصر غريزة الحياة فيها.

---

1- انظر: رومية، وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، ص207.



# المبحث الثالث

# الجانب المضيء في مشهد الحيوان/

# اتحاد الذات مع الموضوع

عبر بعض الشعراء عن تشبثهم بالحياة وأسباب البقاء من خلال مشاهد الحيوان المبثوثة في خطابهم الشعري، إذ تجلت فيه روح الانتصار على الإحساس بوطأة الموت، وذلك عبر إسقاط كوامنهم على الحيوان والتعبير عن مكنوناتهم النفسية من خلال المشهد الذي تمثلوه فيه، لتنتصر بذلك غريزة الحياة/ الهو.

ومن تلك المشاهد تشبيه الناقة بالثور، أو البقرة، أو العير الوحشي[1]، ثم التخلص إلى وصف لوحة الصيد، وفيها يكون الحيوان منتصرا في المعركة التي يخوض غمارها مع الكلاّب وكلابه، وذلك إما بإلحاقه الهزيمة بهم أو بنجاته من براثن الموت، وذلك بفضل تهالك سيره وسرعة عدوه، ويتناسب مشهد انتصار الثور في المعركة وقصائد المدح كما ذهب الجاحظ، وبعد استقراء الخطاب الشعري في المفضليات يلحظ أن انتصار الثور يأتي في سياق الفخر أيضا.

وها هو ذا سُوَيْدُ بنُ أبي كاهلٍ اليَشْكُرِي يوظف مشهد الحيوان في قصيدة يفخر فيها بقومه بني بكر بن وائل بسياق يتناسب وغرض القصيدة،

1- انظر: المفضلية26، والمفضلية39، والمفضلية119.

وينطوي هذا المشهد على لوحة الصيد (معركة ثور الوحش والكلاب)، وفيها شبه ناقته العُذافرة السريعة بثور الوحش الذي ينجو من بطش الصائد وكلابه:

| | |
|---|---|
| **فكأنّي إذ جَرى الآلُ ضُحى** | **فوقَ ذَيَّالٍ بِخَدَّيْهِ سُفَعْ** |
| **كُفَّ خَدَّاهُ على ديباجةٍ** | **وعلى المَتْنَيْنِ لَوْنٌ قد سَطَعْ** |
| **يَبْسُطُ المَشْيَ إذا هَيَّجْتَهُ** | **مثلَ ما يبْسُطُ في الخَطْوِ الذَّرَعْ** |
| **راعَهُ من طَيِّئٍ ذو أسْهُمٍ** | **وضِراءٌ كُنَّ يُبْلِينَ الشِّرَعْ** |
| **فرآهُنَّ ولمّا يَسْتَبِنْ** | **وكِلابُ الصَّيْدِ فيهنَّ جَشَعْ** |
| **ثمَّ وَلّى وجَنابانِ لهُ** | **من غُبارٍ أكْدَرِي واتَّدَعْ**[1] |

ابتدأ الشاعر هذه اللوحة بجملة اسمية تعكس أمارات الاستقرار التي تلازم الذات الشاعرة، إذ تتناسب دلالة الجملة الاسمية وهذا السياق، فلا جرم أن دلالاتها تختلف بحسب السياق التي تورد فيه؛ إذ يحدد السياق دلالة الجمل والرموز التي يعج بها النص؛ فلا توجد دلالة ثابتة إلا في بعض الأحيان؛ فالسياق هو واهب الدلالات ومحددها.

ويصف الشاعر رحلته على ناقته التي شبهها بثور وحشي "ذَيَّالٍ"، ويجدر بنا في هذا المقام نفي عبثية هذا التشبيه؛ فمشهد الناقة بهذا المدلول رمز للنزعة إلى البقاء، كما أن دلالة الثور مرتبطة بسلطة المقدس التي كانت سائدة في عهود عميقة الغور في تاريخ الجاهليين؛ فلم يكن غريبا أن يرتبط بدلالات

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص196، الذيال: الثور الطويل الذنب، السفع: جمع سفعة: وهي سواد يضرب إلى حمرة، وشبه ناقته بالثور الوحشي، كف: ضم، المتنان: مكتنفا الصلب، سطع: علا، يقول: جمع وجهه وكف على ديباجة لسواده، ومتنه أبيض قد سطع، ووجه الثور وقوائمه مخالف لسائر جسده؛ لأن جسده أبيض، وقوائمه وخداه إلى الحمرة في سواد، ومتنه أبيض قد نصع، الذرع (بفتحتين): الصغير من ولد البقر، راعه: أخافه، ذو أسهم: أراد به الصائد، الضراء: الكلاب التي ضريت للصيد وضريت: دُربت، الواحد ضروة، بكسر الضاد، يُبْلِينَ: يُختَبَرْنَ فإذ بهن يبلين بلاء حسنا الشرع (بكسر ففتح): الأوتار، واحدتها شرعة (بكسر فسكون)، فرآهن ولما يَسْتَبِن...: رأى الثور الكلاب ولم يستبنهن، الجشع: أسوأ الحرص، الجنابان: الجانبان، أكدري: فيه كدرة، اتدع: لم يجتهد في عدوه؛ لثقته بأنه سيفوتهن.

الخصب والبقاء، "وعندما يشبه الشاعر ناقته بثور وحشي، فذلك لأن الثور كان مقدسا، وكان رمزا للخصب واستمرار الحياة، كما كانت الناقة، ومن ثم نراه يحافظ على حياة الثور في صراعه مع الكلاب والصائد؛ حرصا منه على حياة الناقة وتمسكه بالحياة واستمرارها"[1].

والشاعر مندفع في رحلته التي غطى السراب طرقاتها وقت الضحى، وبذا يتضح أن وقت الرحلة في بداية اليوم، وفي ذلك إشارة أخرى إلى الحالة النفسية التي تلازم الذات الشاعرة؛ فهي متشبثة بالحياة والاستمرار، إذ يبعث وقت الضحى على الأمل والتفاؤل، وتتساوق دلالة وقت الضحى والتمسك بالبقاء ومظاهره.

ثم يلج الشاعر إلى وصف الثور وصفا دقيقا، ففي خديه خطوط حمراء ضاربة إلى السواد، وهكذا الحال في قوائمه فهو أبيض اللون، وفي وجهه وقوائمه سفع، ويعمد الشاعر إلى التشبيه لتزداد على إثر ذلك أناه تضخما وعلوا، فكأن خدي الثور ضما على ديباجة[2]؛ ليكتسبا ذلك اللون وكأنهما قطعة من هذه الديباجة.

والقارئ الحاذق يستطيع أن يتلمس غرض الشاعر من توظيف لفظة الديباجة؛ فمن اللافت للنظر في الأبعاد الدلالية لرمزية الديباجة أنها تنطوي على ملمح حضاري يرتبط بسمو المكانة ورفعتها، الأمر الذي يقتضيه غرض الفخر الذي أسس الشاعر قصيدته من أجله، وبذا تزداد أنا الشاعر تضخما

---

[1]- الشورى، مصطفى عبد الشافي، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ص111.
[2]- الديباج: نوع فاخر من الثياب.

لتبلغ ذروتها، ويذهب الشاعر إلى توظيف دلالة اللون مرة أخرى (على المَتْنَيْنِ لَوْنٌ قد سَطَعْ)، فعلى جانبي ظهر الثور لون أبيض يسطع في ضوء الشمس.

ويبعث هذا المشهد على التفاؤل والتشبث بكل ما يتصل بالحياة؛ إذ تشي دلالة هذا اللون بالأمل الذي يعتري نفس الذات الشاعرة الطامحة في البقاء والتغلب على مظاهر الزوال، ثم يذهب الشاعر إلى وصف مشية الثور السريعة فإذا هيجته يتهالك سيره: فهو في سرعة وثبه واتساع خطواته كالذرع النشيط في سيره ومشيته، ويرتبط هذا التشبيه بدلالات الخصب والشباب، فملمح التوالد وتجدد الحياة جلي واضح فيه، وفي ذلك إشباع لغريزة الحياة.

وتتصاعد حدة الصراع بين غريزتي الحياة والموت في كوامن أنا الشاعر، إذ ينتقل القناع الموضوعي المتمثل في الثور من نسق الحياة إلى نسق الموت، ويشي هذا الانتقال بالاضطراب الذي يؤرق الذات الشاعرة؛ إذ فاجأ هذا الثور القوي صياد ذو أسهم من بني طَيِّئ، وخص الشاعر هذه القبيلة لحذقهم ومهارتهم في الرمي[1]، ومعه كلاب ضارية بالصيد، إضافة إلى تسلحه بسهام ذات أسنة حادة لا تخطئ أهدافها أبدا.

وهذه السهام مثل الكلاب، ضارية في الصيد، ومعتادة على إصابة الأهداف بدقة، كما تتبارى الضراء مع السهام في سرعة الوصول إلى الصيد، فتغدو تلك الكلاب الضارية كالأوتار التي تنطلق من السهام في سرعتها، وكأن شد وتر السهم للرمي إيذان للكلاب بمباشرة الصيد والسعي وراء الفريسة، وفي ذلك مبالغة بينة؛ إذ لا تسبق الكلاب السهام، ويدل هذا الوصف

---

1- انظر: الطيب، عبد الله (1999م)، بسطت رابعة الحبل لنا، **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، ج86: ص54.

المبالغ فيه على مدى التأزم القابع في اللاوعي الذي بدوره يؤرق ذات الشاعر ويزيد من وقع الاضطراب فيها.

ولكن سرعان ما يلجأ اللاوعي إلى الأنا للتخلص من تلك التوترات القارة فيه إثر ذلك المشهد الذي يعج بأمارات الموت والفناء؛ فحينما رأى الثور الضراء لم يستبنها لكثرة الغبار المثار، فشجع الضراء لاصطياد الثور يحفزها لسرعة العدو، وبالتالي إثارة الغبار في أرجاء المكان، ويعكس هذا المشهد التداعيات النفسية المتوترة لأنا الشاعر التي مردها النزعة إلى البقاء.

وبعد أن رآهن فر، وعلى جانبيه غبار ذو لون أكدري، ومع هذا فلم يجتهد في عدوه؛ لثقته بأنه سيفوقهن سرعة ويفوتهن، وفي ذلك إشباع لغريزة الهو المتشبثة بالبقاء، ويدعم ذلك النهاية المفعمة بالحياة التي ختم بها الشاعر هذا المشهد، إذ أنشأ يقول:

فَتَـــــراهُنَّ علــــــى مُهْلَتِــــــهِ     يَخْتَلــينَ الأرضَ والشَّـــاةُ يلَــعْ
دانيــــاتٍ مــــا تَلَبَّسْــــنَ بـــه     واثِقــــاتٍ بـــدماءٍ إنْ رَجَـــعْ
يُرْهِـــبُ الشَّـــدَّ إذا أَرْهَقْنَــــهُ     وإذا بَـــرَّزَ مِـــنهنَّ رَبَـــعْ
ســاكِنُ القَفْـــرِ أخـــو دَويَّـــةٍ     فـإذا مـا آنَـسَ الصَّـوْتَ امَّصَـعْ[1]

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص197، يختلين: يقطعن، يقول: ترى الكلاب على مهلة الثور واتداعه في عدوه يقطعن الأرض، وأصل الخلى الرطب، الشاة: الثور، يلع: يكذب في عدوه ولا يحد، ما تلبسن به: لم يخالطنه، بل قاربنه، يقول: مع دنوهن منه لم يخالطنه خوفا؛ عالمات أنه إذا رجع عليهن جرحن بقرنه ودماهن، الشد: السير السريع، يرهبه: من الإرهاب ويقصد الإسراع في العدو، أرهقنه: أعجلنه، برز منهن: بعد، ربع: حبس وكف عن العدو، الدوية: الفلاة البعيدة الأطراف، آنس: أحس وسمع، امصع: ذهب في الأرض.

وفي هذا المشهد يصف الشاعر نجاة الثور من براثن الموت على يد الكلاب وكلابه، فعلى الرغم من تمهله في العدو؛ إلا أنه تقدم على الكلاب الضارية، وانطلقت تعدو وراءه بسرعة، وتختلي الأرض بأظافرها لتنتزع ما عليها من العشب، ولكن الثور على حاله إذ لم يفرِط في عدوه، وعلى الرغم من تمهله إلا أنه متقدم عليها، ومع اقتراب الكلاب من الثور؛ إلا أنها تجنبت مخالطته وقتاله؛ خوفا من أن يسحقها بقرنيه اللذين سيتلطخان بالدماء حين يهاجمها.

ولا شك أن هذه الصورة اللونية تجسد دلالة وثيقة الصلة بعنصر المفارقة؛ فبينما يجسد اللون الأحمر دلالة القتل والهلاك فهو مرتبط بحالة نفسية تبعث على الخوف من الموت، إلا أنه في هذا السياق تجسيد للنصر على الأعداء، "وكأن اللون هنا يتحول إلى حالة نفسية تعبر عن زهو الانتصار وبهجة الفوز"[1]، وبذا يغدو اللون الأحمر تجسيدا لصورة مختمرة في اللاشعور وتعبيرا عن رغبة قارة في النفس التي تطمح للفوز والانتصار، وعلى إثر ذلك تستمر أنا الشاعر بالتضخم؛ فانتصار الثور هو انتصار للذات الشاعرة، ويشكل ذلك النصر مدعاة للفخر، وهذا ما يقتضيه غرض القصيدة.

ويشتد النزاع بين غريزتي الحياة والموت في الذات الشاعرة مرة أخرى؛ إذ يرهب الثور أثناء عدوه من أن تقترب منه الكلاب؛ فهو لاهث وراء البقاء، ومع تمهله في عدوه في المشهد السابق إلا أنه تهالك في سيره عندما اقتربت منه كلاب الصيد، وإذا ابتعد عنهن توقف لبرهة وكف عن العدو؛ لكي يستريح ويواصل الهروب؛ فالثور خبير في المطاردة إذ تعتمد سرعته أو تمهله في العدو

---

1- ربابعة، موسى، **تشكيل الخطاب الشعري**، ص63.

على المسافة بينه وبين الكلاب، وتشي هذه الصورة بمدى التأزم الذي يمور الذات الشاعرة إثر ذلك الصراع المرير بين التشبث بالحياة والتسليم بالموت.

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الثور بصورة تبعث على الافتخار والزهو؛ فالدوية المقفرة مسكنه، وهو معتاد على سماع دوي الأصوات فيها، فإذا سمع صوتا يوحي بالخطر كصوت الصياد وكلابه فإنه ينطلق مسرعا لينجو بنفسه، وينتهي هذا المشهد بنجاة الثور من براثن الموت، وبذلك يرتفع صوت أنا اللذة/ الهو في كوامن الذات الشاعرة، وسط ضجيج الموت/ أنا الواقع.

وفي هذا المشهد جلاء لمدى افتخار الشاعر بثوره القوي الذي لا يقع بسهولة في براثن الصياد وكلابه، ويتناسب ذلك مع غرض القصيدة وينسجم مع ما جاء فيها؛ فهو يفخر بقومه وقوة بأسهم ومقارعتهم للخصوم، بأسلوب لا يخلو من المبالغة والاستعلاء؛ ولا غرو في أن القبيلة هي الملاذ الآمن للفرد؛ إذ يشكل الانتماء إليها ضرورة بقاء، فالقبيلة تعني ضمان البقاء، وهذا ما سنسلط الضوء عليه في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

لقد كانت الناقة خير معادل موضوعي للذات الشاعرة، تسقط عليها داخلها القلق وصراعها من أجل البقاء، ولم يكن استطراد الشعراء في وصفها عبثا؛ ففكرة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي لم تكن فكرة ساذجة، بل هي تعبير عن فكر واع يعكس خصب الشعر الجاهلي، فهي فكرة في غاية التعقيد والعمق(1)؛ إذ وظفها الشاعر ليعبر عن ذاته ورغباته المكبوتة، وهواجسه التي تؤرقه: كفكرة التنازع على الوجود، ومقاومة مظاهر الجدب والانطفاء التي تنبئ بدنو الأجل.

---

1- انظر: أبو سويلم، أنور، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ص10.

ويرجئ الشاعر ذكر الناقة بعد حديثه عن الأطلال والرسوم المقفرة، وفكرة الطلل كما ورد آنفا مؤشر على فكرة الثبات والسكون، وترتبط هذه الدلالة بفلسفة العدم، فعندما ينصرف الشاعر إلى ذكر الناقة وتضمينها بعدا نفسيا عميقا؛ فإنه يؤكد استمرارية الحياة في حركة تلك الناقة بعد الطلل الثابت الذي يمثل الموت، وبذلك تتبين نزعته إلى البقاء، "وإذا كان الجاهلي في صورة الطلل، فإنه في حديثه عن الناقة - أي عن الحاضر - يؤكد استمرارية الحياة التي يحرص عليها؛ ومن ثم لا يريد أن يستمر في الوقوف، فالوقوف ثبات، والثبات موت"[1]، وبذلك فإن حركة الناقة تمثل الانتقال بالوعي الشعري من نسق الحياة إلى نسق الموت.

وبعد أن أسهب الشاعر في نعت ناقته التي ارتحل عليها ليغادر الأطلال المقفرة، عمد إلى تشبيهها بالعير الوحشي وأتنه في لوحة الصيد؛ ليعبر من خلال هذا المشهد عن رغبة تستحوذ على اللاوعي تتمثل في التشبث بفكرة الوجود وعبثية فكرة العدم؛ فها هو ربيعةُ بنُ مقروم يعبر من خلال الطلل عن نسق الموت المتمثل في مشهد الرسوم الدارسة والديار المقفرة، في مقدمة طللية مطلعها:

**أَمِـنْ آلِ هِنْـدٍ عَرَفْـتَ الرُّسـوما        بِجُمْـرانَ قفـرًا أَبَـتْ أن تَريمـا**[2]

ثم يتحول إلى مشهد الناقة التي تجسد فكرة الحركة النابضة بالحياة؛ إذ هجر الشاعر تلك الأطلال المقفرة عبر ناقة أسهب في نعتها، فأنشأ يقول:

**فَعَـــدَّيْتُ أدمـــاءَ عَيْرانـــةً        عُـــذافِرَةً لا تَمَـــلُّ الرَّســـيما**

---

1- الشوري، مصطفى عبد الشافي، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ص101.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص181، جمران: موضع، تريم: تبرح، يريد أن الرسوم باقيات خوالد.

**كِنَـــازَ البَضِـــيعِ جُمالِيَّــــةً     إذا مــا بَغَمْـــنَ تَراهـــا كَتومــــا**
**كـــأني أوَشّــــحُ أنْســـاعَها     أَقَبَّ مـن الحُقْبِ جأبًا شَتِيما[1]**

افتتح الشاعر هذا المقطع بجملة فعلية تنسجم ودلالات الحركة والديمومة، وتمثل هذه الجملة (فعدَّيْتُ) نسق التحول، إذ تنطوي في كنهها على حركة انتقال الوعي الشعري من نسق الموت الممثل في الطلل إلى نسق الحياة الممثل في مشهد الارتحال على الناقة، كما استعان الشاعر بحرف العطف (الفاء) الذي يوحي بسرعة الانتقال بين المشهدين، وبرر الشاعر عبر نسق التحول انتقاله من نسق الموت إلى نسق الحياة، إذ يقول إنه عزم على هجر تلك الديار بعد أن استراح إلى البكاء، فهو بذلك أوفى حقها، وفي ذلك انصياع لمبدأ اللذة/ الهو.

ثم ذهب إلى وصف تلك الناقة التي هيأها لترافقه في تلك الرحلة، فهي ناقة قوية سريعة تشبه العير في صلابتها، كما أنها مكتنزة اللحم صبورة، فإذا اشتكت الإبل من مشاق السير كانت "كتوما"؛ إذ إن قوة تحملها كبيرة؛ فلا تكل الاجتهاد في السير، ولا تشكو مشاق الرحلة، وبذلك يسبغ الشاعر على ناقته معاني القوة والشدة، وهذا يتماهى وغرض الفخر القبلي الذي

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص181، الأدماء: البيضاء، أراد الناقة، عديتها: عزلتها لرحلتي واخترتها، العيرانة: التي تشبه العير لصلابتها، العذافرة: الضخمة، الرسيم: ضرب من السير، الكناز: المكتنزة، البضيع: اللحم، الجُماليّة: التي تشبه الجمل في إشرافه، البغام: ضرب من الرغاء ليس بالشديد، الكتوم: التي تكتم الرغاء لصبرها على السير، الأنساع: سيور عراض تشد بها الرحال، توشيحها: شدها، الأقب: الضامر، الحقب: جمع أحقب وهو الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض، الجأب: الغليظ، الشتيم: الكريه الوجه.

أنشئت لأجله هذه القصيدة، إذ تجسد الناقة دلالات الصلابة والبقاء والديمومة[1].

ثم يمهد الشاعر إلى الانتقال إلى مشهد جديد؛ إذ ذهب إلى تشبيه ناقته بالعير/ الحمار الوحشي، وسبب ذلك التشبيه إحساسه حين يهيئها لشد الرحل بأنه يهيئ عيرا، وخلع على هذا العير الذي يقود قطيعه صفات خلقية تتناسب مع مهمة القيادة، وذلك من خلال تشبيه الناقة القوية به، وبما أن ذات العير (عُذافِرَة، كِنازَ البَضيعِ، كَتُوما) مستنسخة من ذات الناقة؛ فتلك الصفات تشترك فيها الناقة والعير، كما خصه بصفة قباحة الوجه (شَتيما)، وبذلك يسبغ الشاعر على القائد الفحل "العير" طبيعة خلقية تتسم بالشدة والضخامة وحدة الملامح؛ إذ تقتضي مهمة القيادة امتلاك هذه السمات الشكلية القوية والحادة[2]، ثم ينتقل الشاعر إلى مشهد الحمار الوحشي وأتنه:

**يُحَلِّـــئُ مثـــلَ القَنـــا ذُبَّـــلًا ... ثلاثًـا عـن الـورْدِ قـد كُـنَّ هِيمـا**
**رعـــاهُنَّ بـــالقُفِّ حتـــى ذَوَتْ ... بُقُـولُ التَّنـاهي وهـرَّ السَّـموما**
**فَظَلَّـتْ صـوادِيَ خُـزْرُ العُيـونِ ... إلـى الشمس مـن رهبـة أنْ تَغيمـا**
**فلمـــا تَبَـــيَّنَ أنَّ النَّهـــارَ ... تَـــوَلَّى وآنَـــسَ وَخْفـــاً بَهيمـــا**
**رمـى اللَّيْـلَ مُستعرِضـاً جَـوْزَهُ ... بِهِـــنَّ مِـــزَرًّا مِشَـــلًا عَـــذوما**
**فَأَوْرَدَهـا مـعَ ضَـوْءِ الصَّـباحِ ... شَـرائعَ تَطْحَـرُ عنهـا الجَميمـا**
**طَـوامِيَ خُضْـرًا كلَـوْنِ السَّـماءِ ... يَـزينُ الـدَّراريُّ فيهـا النُّجومـا**[3]

---

[1]- انظر: أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص407.

[2]- انظر: العريفي، سعد عبد الرحمن (2007م)، **سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي**، ط1، تبوك: النادي الأدبي، ص126.

[3]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص181-182، يحلئ: أي الحمار، التحلئة: المنع من الماء، مثل القنا: شبه الأتن في صلابتها أو طولها بالقنا، الذبل: الضوامر، الورد: إتيان الماء، الهيم: العطاش، جمع هيماء، القف: ما صلب من الأرض واجتمع، ذوت: ذهب ماؤها، التناهي: جمع تنهية وهو الموضع من الأرض له حاجز يمنع الماء أن يخرج منه وما ينبت

وفي هذا المشهد توظيف لنسق التحول من جديد؛ إذ يزدحم هذا المشهد بمشاعر التوجس والترقب والقلق، ويفيض بالأفعال التي تنطوي على دلالات الاضطراب والتأزم التي تخامر الذات الشاعرة (يُحَلِّئُ، رَعَاهُنَّ، ذَوَتْ، تَغيما، رمى...)؛ إذ منع العير أتنه اللائي تشبه القنا في صلابتها من إتيان الماء وهي في غاية العطش إلا عند إدبار النهار، لذلك بقيت تراقب الشمس وتترقب مغيبها، فلما غربت أذن العير لها بالنزول إلى الماء، وما إن أقبل الليل حتى وردت إلى تجمعات المياه.

وتعكس الألفاظ التي تخيرها الشاعر في هذا المشهد (مِزَرًّا، مِشَلاًّ، عَذوما) مدى الترقب والخوف والفزع الذي كان يخيم على ذلك العير الحريص على سلامة أتنه، وعمد الشاعر إلى توظيف دلالة اللون الأسود الحالك؛ ليزيد بذلك من كثافة معنى هذه الصورة وعمقها، إذ استعار من الوحف - وهو أصل الشعر والنبات الذي أثث أصوله واسود - دلالة اللون الأسود؛ ليعبر عن شدة سواد الليل، وترتبط هذه الصورة اللونية التي وظفها الشاعر في هذا المشهد بحالة شعورية تبعث على الخوف والتوجس والقلق؛ إذ يحمل اللون الأسود دلالات الكآبة والتشاؤم، ويتماشى ذلك مع الحالة الشعورية التي تملكت العير الوحشي.

---

في التناهي من البقل أبطأ زبولا من سواه، لأنه ينبت في الماء، هر: كره، السموم: شدة الحر مع هبوب الريح، الصوادي: العطاش، خزر العيون: تضيق عيونها تراقب الشمس؛ لأن فحلها لا يوردها الماء إلا عند الغروب، تغيم: تعطش، آنس: أبصر وعلم وأحس، الوحف من الشعر والنبات: ما غرز وأثت أصوله واسود، أراد به هنا الليل، البهيم: الأسود، جوز الليل: وسطه، المزر: العضوض، الزر: العض، المشل: الطارد، والشل: الطرد، العذم: العض أيضا، عذمه يعذمه: إذا عضه، الشرائع: جمع شريعة، وهي مثل الفرضة في النهر، تطحر: تدفع، الجميم: ما اجتمع على الماء من قذى، الطوامي: المرتفعة لكثرة مائها، جعلها خضرا لصفائها، الدراري: عظام النجوم.

وولج الشاعر إلى توظيف المفارقة التي تمثلت في صورة واحدة (وآنَسَ وَحْفًا بَهيمَا)، فكيف يكون الأنس مجتمعا مع دلالة "الوحف البهيم" التي تنطوي على الليل ذي الظلام الدامس، ويستشف من هذه الصورة النقيضة إصرار اللاوعي على التخلص من الشعور المؤرق بالتوجس والقلق، كما تعكس هذه المفارقة الصراع بين الهو والأنا العليا في أعماق الذات الشاعرة.

ثم تأتي اللحظة الحاسمة التي استطاعت فيها الأتن أن ترد الماء بعد أن أذن لها العير بذلك (فأَوْرَدَها مع ضوْءِ الصباح)، وعمد الشاعر إلى الولوج إلى نسق الحياة مرة أخرى عبر نسق التحول المتمثل في "فأوردها"، واستعمال الفاء هنا لم يكن عبثا كما أشرنا آنفا؛ إذ يبرر الشاعر من خلالها هذا الانتقال السريع بين الأنساق المتناقضة؛ فمع بزوغ ضوء الصباح أورد العير الوحشي أتنه مورد الماء ذا الشرائع الزرقاء إثر قلة من يرد إليه، وتتراءى في جنباتها النجوم من شدة صفائها، وكأن السماء ركبت على ذلك المورد.

ويدل تشبيه الشاعر موارد المياه بالسماء في زرقتها على شدة نقاء تلك المياه وصفائها، وهذا يعلل استخدام الشاعر للون الأخضر بدلا من الأزرق؛ فالسماء زرقاء وليست خضراء وإنما هذا تشبيه ينطوي في جوهره على أسلوب الكناية؛ فالخضرة الماثلة للزرقة دليل على نقاء المياه وشدة صفائها[1]، ثم ينتقل الشاعر إلى المشهد الأخير من هذه اللوحة المتمثل بمشهد الصيد:

**وبالماءِ قيسٌ أبو عامرٍ — يُؤَمِّلُها ساعةً أنْ تَصوما**

**وبالكَفِّ زَوْراءُ حِرْمِيَّةٌ — من القُضْبِ تُعْقِبُ عَزْفًا نَئيما**

**وأعْجَفُ حَشْرٌ ترى بالرصا — فِ مما يُخالطُ منها عَصيما**

---

1- انظر: التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، **شرح اختيارات المفضل**، ج2، ص838.

**فأخْطَأهـــا فَمَضَـــت كُلّهـــا تكادُ من الذّعْرِ تَفري الأديمـا**[1]

تبدأ لوحة الصيد بجملة اسمية تنبئ بالسكون الذي يشكل أساس فكرة العدم، فأثناء ورود الأتن الماء ظهر الصائد "قيس أبو عامر"، وتربص بها عند مورد الماء، متأملا أن تقوم من مكانها ليرميها بسهامه، وتستطرد الأنا العليا في تضمين الصور الموحية بالموت، ويتجلى ذلك في وصف حال سلاح الصائد؛ ففي كفه قوس معوجة صنعت من شجر الحرم، وما يدل على شدة هذا القوس أنه مصنوع من القضيب.

وإذا أطلق الرامي منه السهام صدر صوت يشبه عزيف الجن؛ حيث شبه الشاعر صوت إطلاق السهام من وتر القوس بصوت مجهول/ عزيف الجن، ويشيع هذا التشبيه في النفس ذعرا وجزعا؛ فالإنسان يخاف المجهول، وتعكس هذه الصورة التوتر الذي ينتاب الذات الشاعرة؛ إذ تبث تلك الدلالات خوفا وتوجسا في النفس.

كما راح الشاعر يوظف الصورة اللونية في وصفه للسهم الذي في أسفله أثر الدماء، وفي هذا الوصف كناية عن كثرة ما رمي به، وأسهمت تلك الصورة اللونية المرتبطة بالقتل والموت في تكثيف المعنى وتعميق دلالاته؛ فكان الشاعر حاذقا في التعبير عن الحالة النفسية المتوترة المختمرة في لاشعوره، وفي توظيف دلالات القتل والفتك إشباع لغريزة الموت (الأنا العليا).

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص182-183، أبو عامر: القانص، الصيام: القيام، يؤملها أن تقف ساعة فيرميها، الزوراء: القوس، الحرمية: منسوبة إلى الحرم، نسبة على غير قياس، القضب: يريد أنها عملت من قضيب، العزف: صوتها، مأخوذ من عزيف الجن، النئيم: الصوت، وهو دون الزئير، أراد بالأعجف السهم، الحشر: الدقيق، الرصاف (بالكسر): أسفل من مدخل النصل في السهم، العصيم: أثر الدم، تفري الأديم: تشق الجلد وتقطعه.

ويذهب الشاعر إلى توظيف نسق التحول مرة أخرى إذ استهل هذه اللوحة بجملة اسمية تنطوي على نسق الموت، ليختمها بجملة فعلية تمثل النسق النقيض/ نسق الحياة، وذلك في قوله: "فأخطأها" وتتكون هذه الجملة من كافة عناصر الجملة الفعلية (فعل، فاعل، مفعول به)، وأراد الشاعر من ذلك شيئا من القصد؛ فالمعنى عميق ذو دلالات حركية مكثفة، إذ يعكس قوة غريزة الحياة التي يتمسك بها اللاوعي المتشبث بمظاهرها.

وأحكم نسق الحياة قبضته على نهاية هذا المشهد؛ إذ قام الشاعر ببناء الصور وتوظيف الأساليب التي تبدد المشهد المأساوي القاتم الذي استحوذ على بداية هذا المشهد؛ ففي تتابع حرف العطف/ الفاء دليل واضح على سرعة العير وأتنه أثناء هروبهم مذعورين من مطاردة شبح الموت لهم، وتدل لفظة التوكيد "كلها" على نجاة القطيع بأكمله، فلم يصبهم سهم الموت، وكان الخوف مبعث سرعتهم في العدو، وفي ذلك إشباع لغريزة الحياة، وتنسجم هذه النتيجة المتمثلة بنجاة العير وأتنه من براثن الموت مع غرض القصيدة الذي أُنشئت في سبيله.

بناء على ما سبق نستطيع أن نطمئن إلى أن حركة الناقة/ نسق الحياة تمثل ردة فعل متمردة على ثبات الطلل/ نسق الموت؛ وبذلك تشكل الناقة معادلا موضوعيا تسقط عليها الذات الشاعرة داخلها المتأزم ورؤاها وتطلعاتها؛ فهي بمنزلة الذات الأخرى التي تستند إليها الذات الشاعرة؛ إذ تمثل الناقة ذات الديمومة والمنعة التي تمنع الذات الأولى من السقوط والاندثار[1]، وتعمد الذات الشاعرة إلى استنساخ ذوات أخرى من الذات التي تمثلها الناقة حين تأتي لحظة

1- انظر: أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر**، ص401.

الصدام بين سكون الطلل/ سلطة الدهر، وحركة الحياة/ الناقة التي تنبثق منها ذات أخرى لتخوض المواجهة؛ فـ "الذات- الناقة، توجد ذاتها في الحمار الوحشي تعبيرا عن رغبتها في دخول صراع وجودي من نوع آخر"[1].

ولذا يشبه الشاعر ناقته بحيوان آخر لتكتسب صفاته؛ وفي هذا السياق جاء تشبيه الناقة بحمار الوحش متناغما وغرض القصيدة؛ "فسرعة الناقة، سرعة الزمن، لا نظير لها إلا سرعة تلك الحمر، ولا سيّما إذا دهمتها حمى العطش، أو فرت من مُكلّب"[2]؛ لذلك فإن توق العير وأتنه للخلاص وتشبثهم بالحياة ما هو إلا قناع موضوعي عبرت من ورائه الذات الشاعرة عن تمسكها بالبقاء الذي يتحقق بالانتماء للقبيلة والانضواء تحت لوائها؛ فلا شك أن الفخر القبلي من أقوى صور الانتماء وأشدها تأثيرا.

ولم يتوان الشاعر الجاهلي عن تجسيد فاعلية الزمن المدمرة وما يكتنف الوجود الإنساني من هشاشة وضعف؛ فعبر من خلال توظيفه لمشاهد الحيوان عن هواجسه وتأملاته التي تعج بشهوة البقاء، والتشبث بمظاهر الخصب والقوة، من خلال بث روح الانتصار على مظاهر الجدب والإقفار الحاصلة في الطبيعة، وذلك بعد أن عبر الشاعر عن القلق الوجودي القابع في نفسه من خلال صورة رحيل المرأة التي يستهل بها قصيدته، يقول عَلْقَمَةُ بنُ عَبَدَةَ:

**هـل مـا عَلِمْـتَ ومـا استُودِعْتَ — أم حَبْلُهـا إذ نَأَتْـكَ اليـومَ مَصـرومُ**

**أمْ هل كبيرٌ بكى لم يَقْضِ عَبْرَتَهُ — إثْرَ الأَحِبَّـةِ يـومَ البَيْنِ مَشْكومُ[3]**

---

[1]- الجهاد، هلال، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ص159.

[2]- جمعة، حسين، **مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية**، ص61.

[3]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص397، حبلها: وصلها، مصروم: مقطوع، لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء؛ لأن في ذلك راحة له، مشكوم: مثاب مكافأ.

يستهل الشاعر هذه المقدمة باستفهام استنكاري مثقل بالتحسر والأسى، ويعكس نزعة التمرد على الإقفار الحاصل في نفسه إثر رحيل المرأة؛ فلا شك أن رحيل المرأة/ رمز الخصب ينذر برحيل مظاهر الحياة، فالذات الشاعرة متمردة على مظاهر الجدب والعدم؛ لذا يوظف الشاعر دلالة البكاء المتمثلة في الراحة المتأتية منه، وفي ذلك تحقيق لحاجة ماسة في اللاوعي تقتضي التخفيف من وطأة الألم والحزن على نأي المرأة، وهو بذلك يتلذذ بألمه؛ فقد يجلب الألم متعة ولذة بنسبة لنظام الهو[1]، وفي ذلك إشباع للهو/ أنا اللذة.

وتصر الهو على تحقيق مبدأ اللذة ونفي مبدأ الواقع/ الأنا العليا؛ فلا ترضخ للتسليم بعوامل الجدب والإقفار، وهذا ما دفع الشاعر إلى رسم مشهد حيواني نابض بالحركة وكل ما يحقق فكرة الوجود؛ إذ اتخذ من ناقته وسيلة للتطهير من الشعور المأساوي بوطأة الموت ليرتحل بها متمنيا أن تلحقه بها ويشبهها بالظليم، إذ أخذ يقول:

| | |
|---|---|
| **كأنهـا خاضِـبٌ زُعْـرٌ قَوَادِمُـهُ** | **أجنـى لـهُ بـاللوى شَـرْيٌ وتَنّـومُ** |
| **يَظَلُّ في الحَنْظَلِ الخُطّبانِ يَنْقُفُـهُ** | **ومـا اسـتَطَفَّ مـن التَّنّـومِ مَخْـذومُ** |
| **فُـوهُ كَشَـقِّ العصـا لأيـاً تَبَيَّنُـهُ** | **أسَكُّ مـا يَسْـمَعُ الأَصْواتَ مَصْلومُ** |
| **حتـى تَـذَكَّرَ بَيْضـاتٍ وهَيَّجَـهُ** | **يـومُ رَذاذٍ عليـه الـريحُ مَغْيُـومُ[2]** |

---

1- انظر: فرويد، سيجموند، **ما فوق مبدأ اللذة**، ص43.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص399-400،الخاضِب: الظليم قد احمر جلده وساقاه، والظليم ذكر النعام؛ وشبه الناقة بالخاضِب لسرعته، فإن الخيل لا تطلبه، القوادم: ريشات في مقدم الجناح، أجنى النبات: أدرك أن يُجتنى، اللوى: ما انعطف من الرمل، الشري: شجر الحنظل، والظليم يأكله، التنوم: شجر ورقه يشبه ورق الآس، ينحت ورقه في القيظ ويرب في الشتاء، الخُطبان: الحنظل في خطوط تضرب إلى السواد، وهو أشد ما يكون مرارة، ينفقه: يستخرج حبه، استعطف: ارتفع وأمكن، مخذوم: مقطوع ليأكله، لأيا: بطيئا، تبينه: تتبينه؛ أي فوه لاصق ليس بمفتوح، لاتستبينه إلا بعد بطء، أسك: أصم، أو صغير الأذن لاصقها بالرأس، المصلوم: المقطوع الأذنين، حتى تذكر بيضات...: يقول هذا الظليم

يصور هذا المشهد الحيواني إحساس الذات الشاعرة بنبض الحياة الدافق؛ إذ يعلو في داخلها صوت البقاء والديمومة، وقد بدأت هذه اللوحة بجملة اسمية تدل في هذا السياق على مظاهر الاستقرار الذي يشيع بعد ذلك في ثنايا النص، وفي هذا إشباع للهو/ أنا اللذة؛ إذ يأتي مشهد الظليم مسخرا لصالح الهو، ويستطرد الشاعر في وصف الظليم الذي يرعى الحنظل والتنوم.

ولكن نسق التحول في البيت الأخير "حتى" يحول دون ديمومة الاستقرار؛ فسرعان ما يتغير المشهد ليفيض بالاضطراب والخوف إثر تلبد الجو بالغيوم وتناوح الرياح في أرجاء المكان، ليتذكر بيضه الذي خلفه في الأدحي فانطلق إليها قبل أوان الرواح، ويعكس هذا المشهد التأزم الذي يخامر خلجات الذات الشاعرة؛ إذ يصر الهو على التمسك بالحياة والانتصار إلى نزعته الملحة إلى البقاء، وتتسق النزعة إلى البقاء مع هذا المشهد الذي يعج بالصور الحركية والبصرية التي تعكس الحالة النفسية لأنا الشاعر؛ فهي شغوفة بالحياة وكل ما يتصل بها:

فَلا تَزَيُّدُهُ في مَشْيِهِ نَفِقٌ ولا الزَّفيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ

يكاد مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ كأنّه حاذِرٌ للنَّخْسِ مَشْهومُ

وَضّاعة كَعِصِيّ الشَّرْعِ جُؤجُؤُهُ كأنّه بِتَناهي الرَّوْضِ عُلْجومُ

يأوي إلى حِسْكِلٍ زُعْرٍ حَواصِلُهُ كأنهُنَّ إذا بَرَّكْنَ جُرْثومُ

فَطافَ طَوْفَيْنِ بالأَدْحي يَقْفِرُهُ كأنّه حاذِرٌ للنخْسِ مَشْهومُ[1]

---

يرعى الخطبان والتنوم، ثم تذكر بيضه في أدحية، وهيجه المطر الخفيف، فراح إلى بيضه قبل أوان الرواح، مغيوم: فيه غيم.

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص400، التَزَيُّد: السير السريع، النَفِق (بكسر الفاء): السريع الذهاب، الزفيف: دون الشد قليلا، مسؤوم: من السأم، يعني أنه لا يسأم الزفيف، منسِمه: ظفره، يقول: يزج برجليه زجا شديدا ويخفض عنقه فيكاد منسمه يشك عينه، المشهوم: الفزع المروع، الوضع: عدو سريع من عدو الإبل والتاء في "وضاعة

يزدحم هذا المشهد بدلالات الخوف والتوجس من المصير المجهول المتمثل في الموت؛ إذ يقوم هذا النص على بناء صور مكثفة بالتشبيهات والمشاهد البصرية العنيفة التي تكشف عن كوامن الذات الشاعرة وما يجيش في قرارتها؛ فهي لاهثة بلا توقف خلف غريزة الحياة؛ فبات جليا إحساس الأنا بالخوف والقلق المتصل بالوجود.

لذلك يشتد عدوه حرصا منه على أن يدرك بيضه قبل فوات الأوان؛ إذ تهالك سيره، ويستشف من خلال اسكتناه النص المبالغة في وصف سرعة الخاضب (فِي مَشْيِهِ نَفِقٌ)، وتنطوي هذه المبالغة على إصرار اللاشعور على التشبث بالبقاء والتطهير من الشعور بالهلاك والموت، ويورد الشاعر صورة نقيضة، فعلى الرغم من شدة عدوه؛ إلا أنه عمد إلى التخفيف من سرعة سيره (ولا الزَّفِيفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْؤومُ)، وتعكس هذه الصور النقيضة الصراع بين غريزتي البقاء والفناء الذي يؤرق نفس الشاعر ويؤجج خوفه.

ويستطرد الشاعر في توظيف الصور والتشبيهات التي تعكس التداعيات النفسية المضطربة لأناه؛ إذ يصور القلق والتوجس الذي يخامر ذات الظليم، فيبلغ به الحال حدا يكاد معه أن يشك ظفره عينه من شدة زجه برجليه أثناء عدوه، واستعار الشاعر لفظة المنسم من البعير وهو طرف خف البعير[1]، وكأن الشاعر يستعير من البعير صفات أخرى كالشدة والقوة، وذلك يتماشى وشيم القائد أو المسؤول عن صغاره كالظليم، وفي هذا الأسلوب الاستعاري

---

للمبالغة"، وصف به الظليم، الشرع: الأوتار، الجؤجؤ: الصدر، عصيها: البربط: أي عود الغناء، شبه صدر الظليم بالبربط في تقوسه، التناهي: جمع تنهية، وهي الأماكن المطمئنة ينتهي إليها الماء، العلجوم: البعير الطويل المطلي بالقطران، الحسكل: الفراخ، جرثوم: جمع جرثومة، وهي أصول الشجر، الأدحي: مبيض النهام، يقفره: ينظر إليه هل يرى به أثرا.

1- انظر: الحتي، حنا نصر، **الناقة في الشعر الجاهلي**، ص241.

تكثيف للمعنى ودلالاته؛ وبذلك تكون الصور أكثر إيحاء لتصبح معادلا موضوعيا يعبر عن الإحساس المأساوي بوطأة الموت الذي تملك الأنا وسيطر عليها.

وهذه اللوحة مشحونة بالاستعارات والدلالات الموحية بسيطرة مشاعر القلق والخوف من فاعلية الدهر المدمرة؛ فسهام الموت لا تطيش أبدا وهذا ما يجعل الذات الشاعرة لاهثة خلف أسباب البقاء؛ إذ يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى توظيف الأسلوب الاستعاري؛ حيث استعار صفة الوضع التي تعرف بها الإبل "الوضّاعة"؛ فالوضع هو ضرب سريع من عدو الإبل، وراح الشاعر إلى المبالغة في وصف تلك السرعة (وضّاعة)، وهي على صيغة المبالغة "فعّالة".

ويستطرد الشاعر في وصف هذا الظليم؛ إذ وصفه في صورتين نقيضتين من حيث القرب والبعد، ففي الصورة القريبة شبه صدره بالعود في تقوسه وبروز؛ فعظامه بارزة كأوتار العود (كعِصِي الشرْعِ جُؤْجُؤُهُ)، وفي الصورة المقابلة/ البعيدة شبه الظليم حين انتهى إلى تجمعات المياه بعد عدو طويل بالبعير الطويل المطلي بالقطران (كَأَنَّهُ بِتَناهي الرَّوْضِ عُلجومُ)[1]، وتنطوي هاتان الصورتان على دقة تصوير الشاعر لسرعة الظليم في عدوه في سبيل إدراك بيضه، وفي هذه الصورة النابضة بالحياة إشباع لغريزة الهو، وتتجلى بذلك قدرة الشاعر في بناء الصور الحركية وتوظيف الأساليب التي تأسست بناء على نزعته النفسية وصراعه مع الدهر.

---

1- انظر: حمور، أماني (1998م)، **علقمة بن عبدة: حياته وشعره**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم درمان الإسلامية، أم درمان، السودان، ص60.

كما وظف الشاعر الصورة اللونية لتعكس قلق الأنا وتأزمها، وذلك عند تشبيه الظليم بالعلجوم؛ إذ ترتبط دلالة هذا اللون بالحالة النفسية المتوترة التي تمخضت عن الإحساس بالقلق الوجودي، ولم تتغير الحالة النفسية القلقة التي تغمر الظليم فظلت تؤرقه حتى وصل إلى الأدحي ليتفقد صغاره، ويرى ما حل بها إثر تلك العاصفة، فهذا الظليم يأوي إلى صغاره الملتصقة بالأرض لضعفها ووهنها، ولم تهدأ له ثائرة حتى يتأكد من سلامتهم، وعبر الشاعر عن ذلك القلق الذي يعتري نفس الظليم من خلال صورة حركية تتسم بالتوجس والاضطراب، فطاف مرتين ليضمن سلامة الأدحي.

وفي تكرار الشاعر لوصف الظليم بالحذر والفزع (كأنه حاذِرٌ للنخْسِ مَشْهومُ) ما يؤكد شدة حرصه وخوفه مما قد يهدد حياة فراخه؛ فهو متشبث بأسباب البقاء وعوامله، ويفصح هذا التشبيه عن الصراع الإنساني مع الوجود وقوى الطبيعة التي تؤرق الإنسان الجاهلي؛ ذلك الصراع الخالد بين الإنسان وقوى الجدب والدمار، وهذا ما عبر عنه الشاعر في مستهل قصيدته؛ فبرحيل المرأة رحيل الحياة وعلامات الخصب؛ فلم يكن الشاعر بمنأى عن هذه الظروف؛ فأسقط كل ما يؤرقه على مشهد الظليم وأسرته، ورسم فيه صورا متناقضة تعكس هذا التأزم الذي يعتمل في نفسه، ولكن اللاشعور متمسك بالبقاء؛ فما كان من الشاعر إلا أن يصور لذة الانتصار على عناصر الجدب والإقفار الحاصل في الطبيعة، وفي ذلك يقول:

**حتى تلافى وقَرْنُ الشَّمسِ مُرتفِعٌ ... أَدْحِيَّ عِرْسَيْنِ فيه البَيْضُ مُرْكومُ**

**يُوحِي إليها بإنْقاضٍ ونَقْنَقَةٍ ... كما تَرَاطَنُ في أَفْدانِها الرُّومُ**

**صَعْلٌ كأَنَّ جناحَيْهِ وجُؤْجُؤَهُ ... بَيْتٌ أطافَتْ به خَرْقاءُ، مَهجومُ**

**تَخُفّـهُ هِقْلَـةٌ سَـطّعاءُ خاضِـعَةٌ      تُجيبُـهُ بِزِمـارٍ فيـه تَـرْنيمُ**[1]

يضم هذا المشهد ملامح البقاء التي تبعث على التفاؤل؛ إذ استحضر الشاعر المشاهد الموحية بالاستمرار التي تسهم في الحد من وطأة توترات الذات الشاعرة التي تخامر اللاوعي فيها؛ ففي هذا النص جلاء لانتصار غريزة الحياة التي تمسكت بها الذات الشاعرة وأصر اللاوعي على إشباعها، واستهل الشاعر هذا المشهد بجملة فعلية تعبر عن دلالات الحركة ومظاهر التجدد، وعبر عن أقوى رموز الخصب والاستمرار من خلال ولوجه إلى توظيف دلالة فراخ الظليم: فدلالة التوالد في سياقها العام تشي بضمان الاستمرار وتجدد الحياة، وقد أشار إليها مرتين (حِسْكِلٍ، البيض)؛ وذلك ليؤكد تمسكه بمظاهر البقاء القابعة في اللاوعي.

ومع بزوغ ضوء الشمس تنقشع الغمة ويتلاشى الإحساس بخطر الموت الذي يؤرق الذات الشاعرة، وفي توظيفه لزمن الصباح دلالة موحية ببداية يوم جديد يبعث على الشعور بانقشاع الظلام وإقبال بداية جديدة تنطوي على حياة جديدة يلفها الاستقرار والبقاء؛ فبعد أن أوى الظليم إلى الأدحي الذي تقطن فيه أسرته (النعامة والفراخ)، أوحى إليها بأصواته التي تشبه في عدم فهمها ما يتحدث به الروم في قصورهم.

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص400-401، تلافى: تدارك، عِرْسَيْنِ: أي هو ونعامته، يوحي إليها: يصوت لها فتفهم عنه، الإنقاض: التصويت، النقنقة: صوت الظليم، الأفدان: القصور، جمع فدن، الصعل: الخفيف الرأس والعنق، يقول: يرفع جناحيه في عدوه ويحطهما؛ فكأنه بيت شعر أو صوف ترفعه امرأة خرقاء غير صناع، فمتى ترفعه يسقط، مهجوم: ساقط مهدوم، صفة للبيت، تحفه: تحف الظليم، الهقلة: النعامة، السطعاء: الطويلة العنق، الخاضعة: التي تميل رأسها للرعي، الزمار: صوت أنثى النعام، العرار صوت الذكر.

ويوظف الشاعر هذا الملمح الحضاري لإظهار قوة أدحي العرسين من الناحية المعنوية؛ فالظليم يصوت للنعامة في الأدحي فتفهم ما يوحي به، كما تراطن الروم في قصورها، وينطوي هذا التشبيه على إيحاء قوي يرتبط بالاستقرار وتجدد الحياة، كما تبعث هذه الصورة على الطمأنينة، وهي في الحقيقة صورة الذات الشاعرة الطامحة في الحياة، وكأن هذا المشهد كان مسخرا لإشباع غريزة الحياة (الهو)، بعد سلسلة الاضطرابات التي تمخضت إثر صراعها مع غريزة الموت (الأنا العليا).

ويستحضر الشاعر صورة بصرية وحركية تتساوق والنزعة إلى ضمان البقاء؛ فبعد أن اطمأن الظليم إلى سلامة الأدحي الذي تستقر فيه نعامته وفراخه رفع جناحيه في عدوه وحطهما، كأنه بيت شعر أو صوف ترفعه امرأة خرقاء فلا تكاد ترفعه حتى يسقط منها، وبذلك شبه الظليم باسترخاء جناحيه ونشره إياها ببيت مهجوم ساقط[1]، وتحيط بهذا الظليم نعامته ذات العنق الطويل، وتستجيب له بصوتها الأنثوي ذي الترنيم؛ ليؤكد من خلال هذه الصورة على غلوائه في إحساسه المفعم بالزهو والطمأنينة، بعد ضمان سلامة أسرته من بطش قوى الطبيعة المدمرة.

واستطاع الشاعر أن يسقط داخله المضطرب والقلق الذي تمخض عن نأي المرأة/ رمز الخصب والحياة، الذي يعني فقدان أسباب الخصب والبقاء وسيطرة الإحساس بالإقفار والجدب على مشهد الحيوان؛ إذ استحالت لوحة الحيوان قضية وجودية تتصل بفلسفة الحياة والموت التي لطالما أرقت الإنسان

---

1- الضبي، المفضل بن محمد (ت178هـ/780م)، **ديوان المفضليات مع شرح وافر لابن الأنباري**، (تحقيق: كارلوس يعقوب لايل)، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920م، ص808.

الجاهلي؛ فأقام الشاعر الوشائج بينه وبين الحيوان؛ ليتخذ منه قناعا موضوعيا يعكس من خلاله التداعيات النفسية الملازمة لأناه التي أرقتها قوى الدهر المدمرة وهشاشة الوجود الإنساني؛ فلا شك أن ظروف الصحراء القاسية التي تفتقر لأسباب الحياة تدفع الفرد بدون هوادة إلى مصيره المحتوم.

وبعد أن فرغ الشاعر من تضمين خطابه الشعري بالمشاهد القلقة ذات الصلة الوثيقة بأمارات الزوال والموت، من خلال الصور النقيضة والدلالات التي تعكس التأزم القابع في أغوار نفسه، عمد إلى استحضار المشاهد الحركية والبصرية والصوتية التي تفيض بدلالات الديمومة وتجدد الحياة، بيد أن الشاعر لم يوظف تلك المشاهد عبثا؛ فهو شغوف بالحياة ومتمسك بأسباب البقاء، لكن القدر يحول دون ذلك الشعور فيقف له بالمرصاد، إلا أنه ظل لاهثا دون توقف خلف شهوة البقاء، فتجرد من هواجس الخوف والقلق بفعل المقاومة والتحدي.

ولذلك نجحت الذات الشاعرة بعد إلحاح الغرائز القابعة في اللاوعي في تصوير النزعة الإنسانية إلى البقاء والصراع المطرد مع قوى الطبيعة على فكرة الوجود، من خلال التعبير عن الانتصار والتغلب على مظاهر الإقفار والزوال التي تسببها عوامل الطبيعة المجدبة، أو العلاقات الإنسانية المتوترة؛ فلم يرسم الشاعر مشهد الظليم إلا ليعبر من خلاله عن العلاقة بين الذات/ أنا الشاعر والموضوع/ قوى الطبيعة، وهي ذات العلاقة بين الأنا والآخر، ونجح الشاعر في توظيف مشهد الظليم ليتساوق مع غرض القصيدة المتمثل في الفخر القبلي والانتماء للذات الجماعية؛ إذ يبعث هذا المشهد الحيواني على خصوبة الحياة التي يتخللها الشعور بالأمن والطمأنينة والاستقرار؛ فهو تجسيد للصراع على

فكرة البقاء والتغلب على بطش سلطة الدهر وتقلب الزمان، وفي ذلك إشباع لغريزة الحياة.

ووظف بعض الشعراء مشهد الخيل في خطابهم الشعري تجسيدا لصفات الفروسية والشجاعة وما يتصل بها من قيم وصفات تبعث على الفخر والاعتزاز بالذات الفردية التي تقوم بواجبها تجاه الذات الجماعية/ سلطة القبيلة، إذ تفضي تلك القيم إلى حماية القبيلة وصون كرامتها، لذا عبروا عن مدى عنايتهم بالخيل[1] واهتمامهم بتدريبها وتسخيرها لخوض غمار المعارك، يقول عوفُ بنُ عطية:

**وأعْـــدَدْتُ للحـــربِ مَلْبونَـــةً  تَـرُدُّ علـى سائسـيها الحِمـارا**[2]

وحظيت الخيل بمكانة رفيعة عند العرب، فحرصوا على اقتنائها والعناية بها؛ إذ مدت الخيل العرب بأسباب الشجاعة والمنعة والرفعة، ومن مظاهر اهتمامهم بها أنهم عنوا بذكر أنسابها[3]؛ فألفوا مصنفات في ذكر أسمائها وأنسابها وبيان فضلها[4]، كما اقترنت الخيل بالخير عندهم، ويستشف ذلك من قوله تعالى: "**إذ عُرِضَ عليه بالعَشِيِ الصافِنات الجيادُ، فقال إني أحبَبْتُ**

1- انظر: المفضلية85، والمفضلية79

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص413، ملبونة: التي تسقى اللبن، ترد على سائسيها الحمارا: أي لا يفوتها حمار الوحش بل تسبقه ثم ترده.

3- انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/868م)، **البيان والتبيين**، ط2، ج1، (تحقيق: عبد السلام هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1960م، ص305.

4- ومنها: **أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها**، لابن الكلبي (ت204هـ/819م)، و**الخيل**، للأصمعي (ت216هـ/831م)، و**أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها**، للغندجاني (ت430هـ/1038م)، و**الحلبة في أسماء الخيل المشهورة في الجاهلية والإسلام**، للصاحبي التاجي (ت بعد677هـ/1278م)، و**فضل الخيل**، للحافظ الدمياطي (ت705هـ/1306م).

**حُبَّ الخيرِ عن ذكر ربي حتى توارت بالحجاب**"[1]، ومن الحديث الشريف: "**الخيلُ معقودٌ في نواصيها الخيرُ إلى يوم القيامة**"[2]، وفي بيان فضل الخيل ومكانتها نجد قوله تعالى: "**والخيلِ المُسَوَّمَةِ والأنعمِ والحَرْثِ ذلك متع الحياة الدنيا**"[3]، وقوله تعالى: "**والخيلَ والبغالَ والحميرَ لِتَرْكَبوها وزينةً ويَخْلُقُ ما لا تعلمون**"[4].

وانصرف بعض الشعراء إلى وصف الخيل وصفا حسيا دقيقا[5] وتصويرها في مشهد الصيد[6]، والفخر بشجاعتها وقوة بأسها في الحروب[7]، ويعزى اهتمام الشعراء بتضمين صورة الخيل في خطابهم الشعري إلى ارتباطها بالنسق الجماعي الذي يشكل ملاذ الفرد الجاهلي من قسوة الظروف البيئية، وبطش الأعداء من القبائل الأخرى، وسنفصل القول في ذلك في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

وقد ارتبط مشهد الخيل بالذات الجماعية/ النحن التي تنتمي إليها الذات الفردية/ الأنا؛ لذا وظف الشعراء مشهد الخيل فيما جادت به قرائحهم، تجسيدا للنسق القيمي الذي تمخضت عنه قيم الفروسية والشجاعة، وكل ما من شأنه أن يفضي إلى حماية القبيلة وصون كرامتها.

---

1- سورة ص، الأية 31و32، الصافنات: الخيول، الجياد: السراع السَّوابق في العَدو، الخير: الخيل.

2- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (ت256هـ/870م)، **صحيح البخاري**، ط5، ج3، دار ابن كثير، دمشق، 1993م، ص1047.

3- سورة آل عمران، الآية14.

4- سورة النحل، الآية8.

5- انظر: المفضلية124، والمفضلية110.

6- انظر: المفضلية62.

7- انظر: المفضلية55، والمفضلية38.

وأسقط الشعراء تداعياتهم ونوازعهم النفسية المرتبطة باللاوعي الجمعي[1] على الخيل؛ إذ قاموا أحيانا بأنسنتها وإكسابها صفات إنسية؛ فأضحت تدرك وتشعر وتحس، لتنتقل بذلك من النسق الحيواني إلى النسق الإنساني، ولم يكن ذلك عبثا؛ إذ أصبح بمقدورهم من خلال أنسنة الخيل أن يعبروا عن مكنوناتهم النفسية بشكل أدق وأصدق.

واتخذ الشعراء من الخيل معادلا موضوعي لذواتهم؛ ليعبروا من خلاله عن قوتهم وشجاعتهم في خوض المعارك والحروب؛ تحقيقا للانتماء والولاء للنظام القبلي الذي ينضوون تحت لوائه، فغالبا ما يتردد صوت الجماعة/ النحن في مشهد الخيل، ويعزى ذلك إلى ارتباط مشاهد الخيل بغرض الفخر القبلي الذي تنشأ القصيدة من أجله.

وباعتبار القبيلة ضرورة بقاء يستطيع أن يصور مشهد الخيل الصراع على البقاء وضمان أسباب الاستمرار أيما تصوير، وهو أفضل ما يمثل موقف الانتصار الذي يصوره الجاهلي من خلال ولعه في رسم مشاهد الحيوان في خطابه الشعري؛ إذ وظف الشاعر دلالة الخيل ليعبر عن نصره وقومه على من يجابههم من القبائل الأخرى، ومن ذلك قولُ الكَلْحَبَةِ العُرْنيّ:

**تُسائلني بنو جُشَمَ بنِ بَكْرٍ ... أغرَّاءُ العَرَادَةُ أم بَهيمُ**
**هيَ الفَرَسُ التي كَرَّت عليهم ... عليها الشيخُ كالأسدِ الكليمُ**
**إذا تَمْضيهِمُ عادَتْ عليهم ... وَقَيَّدَها الرماحُ فما تَريمُ**

---

1- اللاشعور/ اللاوعي الجمعي "Collective Unconscious": هو شكل من أشكال اللاشعور وضع تصوره كارل يونغ، واعتبره متميزا عن اللاشعور الشخصي "Personal"، والجزء الجمعي من اللاشعور لا يتضمن المحتوى الخاص من أنا الفرد، أو من ذلك الناتج من الخبرة الشخصية، لكنه يمثل الميراث الروحي منه وتطور الإنسانية، انظر: طه، فرج عبد القادر وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ص383.

**تَعــــادى مـــن قَوائِمِهـــا ثــــلاثٌ        بتحجيــــــلٍ، وقائمــــــةٌ بَهـــــيمُ**
**كُمَيْــــتٌ غيـــرُ مُخْلِفَـــةٍ ولكـــن        كَلَـوْنِ الصّرفِ عُلَّ بِـه الأديـمُ[1]**

وحري بنا في هذا المقام أن نعرج على السبب الذي نظم فيه الكلحبة قصيدته: فأخذ يذكر قتاله وابنه مع قوم بلي بن عمرو بن قضاعة الذين أغارت عليهم بنو جشم بن بكر وأخذوا أموالهم، وفيها نعت فرسه العرادة التي خاض فيها غمار هذه المعركة[2].

واستهل الشاعر مطلع القصيدة بفعل مضارع يقوم في بنيته على رمزية الحركة والتجدد، وهي دلالات تشي بأمارات البقاء؛ فالذات الشاعرة متمسكة بشهوة البقاء القابعة في اللاوعي خاصة، وفي اللاوعي الجمعي عامة: فالتنازع على البقاء أكثر ما يؤرق أفراد القبيلة في ظل تلك الظروف التي تستحيل فيها سبل العيش والاستمرار.

كما عمد إلى توظيف دلالة اللون الأبيض (أَغرَّاءُ العَرادَةُ أم بَهيمُ)، لا ليصف الفرس وصفا حسيا فحسب؛ وإنما ليعبر من خلاله عن الحالة الشعورية التي تعتور فرسه، إذ يجسد هذا اللون الأمل بتحقيق الانتصار والحفاظ على

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص33، تُسائلني: أنث فيه الفعل وهو جائز، بنو جُشَمَ بنِ بكرٍ: قوم أغاروا على بني بلي بن عمرو بن الحاف بن قضاعة وهم قوم جاورهم الكلحبة، العَرَادة: فرسه، الغراء: مؤنث الأغر، وهو الذي في جبهته بياض، البهيم: ما لونه واحد لا يخلطه غيره، يقول: تسائلني وعندهم الخبر، كَرَت: هجمت وانْقَضَّت عليه، الكليم: المجروح، صفة للشيخ، يعني به نفسه، تَمْضيهمُ (بفتح التاء): بمعنى تمضي فيهم وتنفذ، ما تريم: ما تغادر مكانها، يقول: إذا تنفذهم في القتال تعود عليهم لتقتل بقيتهم، ثم أثقلتها الجراح فلم تبرح، تعادى: تتوالى وتتابع، التحجيل: البياض في موضع القيد من قوائم الفرس، ينعت قوائم فرسه، يعني أن ثلاثا من قوائمها محجلة وقائمة لا تحجيل فيها، الكُمَيْت: ما لونه بين السواد والحمرة، ليس بأشقر ولا أدهم، يكون في الخيل والإبل وغيرهما، غير مُخْلِفَة: خالصة اللون لا يحلف أنها ليست كذلك، لا يشبه لونها على الناظر، الصرف: صبغ أحمر تصبغ به الجلود، عُل: سقي مرة بعد أخرى، الأديم: الجلد.

[2]- انظر: المصدر نفسه، ص33.

الوجود، كما يعبر عن نسق الحياة الذي يمثل حاجة ملحة في اللاوعي المتمسك ببقائه، وترضي هذه الصورة غريزة الحياة/ أنا اللذة التي تشرئب لها الذات الشاعرة.

ثم يفخر الشاعر بشجاعة فرسه (هي الفرسُ التي كَرَّتْ عليهِم)، وحسن كرها وفرها في ميدان القتال فغدت بذلك مدعاة للفخر والاعتزاز، ويلحظ من خلال استكناه هذا النص وسبر أغواره ولوج الشاعر إلى استهلال هذا البيت بجملة اسمية تشي في هذا السياق بمظاهر السكون والثبات التي تمخضت عن تحقق الموت، وتتناسب هذه الدلالة وتصوير انهزام أعدائه إثر بطشه وقوة بأسه في تلك المعركة فهو فيها كالأسد الكليم، وبذا تزداد أناه تضخما في كوامن نفسه.

وتخير الشاعر أنسنة فرسه (هي الفرسُ التي كَرَّت عليهم)؛ إذ خلع عليها صفات يعرف بها بنو البشر، وهو بذلك يؤكد غلواءه في وصف نشاطها وقوتها وقدرتها على الكر والفر في ميدان القتال، ثم يستطرد في ذكر تفاصيل المعركة التي خاضها على فرسه القوية؛ إذ تبعث تلك المشاهد القتالية التي سردها الشاعر في هذا النص على الاعتزاز بالذات الفردية في ظل الذات الجماعية/ النحن، من خلال رمزية الخيل التي تبعث على قيم الشجاعة والفروسية وحسن مقارعة الخصوم؛ فهي تمضي في الأعداء وتقتل ما تبقى منهم ولا تتأثر بكثرة الرماح التي ترمى بها، بل تبقى ثابتة في مكانها لا تتحرك حتى وإن أثقلتها الجراح، وفي تلك الصورة مبالغة واضحة تعكس تضمين الأنا للصور التي من شأنها أن تعلي من مكانة الذات الشاعرة لتتضخم إثر ذلك

حتى تبلغ ذروتها، وهذا ما يقتضيه غرض الفخر الذاتي القابع في دائرة الفخر الجماعي.

ثم يستطرد الشاعر في نعت فرسه وقوائمها ولونها؛ فهي ذات لون يتوسط بين السواد والحمرة، لا تحوج صاحبها إلى أن يحلف على لونها، فهي خالصة اللون ليست بشقراء ولا دهماء، وفي توظيف الشاعر للون الأحمر كناية عن كثرة القتلى من الأعداء؛ إذ احمرت قوائمها لكثرة ما غاصت في نجيع القتلى، ويمثل اللون الأحمر نسق الموت في هذه الصورة بالنسبة إلى الآخر/ العدو.

ولكنه في الجانب المقابل يعكس لذة الانتصار والغلبة على الأعداء، فاللون الأحمر في هذا السياق يمثل نسق الحياة الذي مثله في مطلع القصيدة اللون الأبيض (أَغَرّاءُ العَرادَةُ أم بَهيمُ)؛ إذ يجسد اللون الأحمر/ الدماء في هذا المقام دلالة إيجابية تصب في مصلحة الذات الجماعية، فأضحى مدعاة للفخر والاعتزاز وذلك بتحقيق الانتصار على العدو/ الآخر الذي يهدد الذات الجماعية التي تنصهر في بوتقتها الأنا/ الذات الفردية، وفي ذلك إشباع لغريزة الحياة؛ إذ نجح توظيف مشهد الخيل في تصوير روح الفخر بقتل الآخر الذي يهدد وجود الأنا في تهديده للذات الجماعية التي تنتمي إليها، ولا شك أن الخيل "رفيق فعل البطولة، فعل الصراع والانتصار وتأكيد الحياة"[1].

ويعج هذا النص الشعري بالصور النقيضة ذات الدلالات المختلفة؛ كالصور اللونية النقيضة (بَهيم/ لون الصرف) التي تعكس حالتين شعورتين مختلفين (نسق الحياة/ نسق الموت)، واستهلال النص بجملة فعلية/ نسق الموت وإغلاقه

1- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص278.

بجملة اسمية/ نسق الموت، ويشي ذلك بالاضطراب الذي يخامر أعماق الذات الشاعرة؛ إثر الصراع بين أنا اللذة وأنا الواقع؛ فالتنازع على البقاء القابع في اللاوعي الجمعي هو مبعث الاضطراب والقلق الذي يؤرق الأنوات المنصهرة في بوتقة الذات الجماعية، وتحقق الذات الشاعرة هذا الانتصار على الموت من خلال توظيف رمزية الخيل التي تنطوي على قيم القوة والبطولة والشجاعة في ظل حتمية هشاشة الوجود الإنساني.

ولا بد من الإشارة إلى الدور الذي قام به المعادل الموضوعي في جعل الوعي الشعري ينتقل من الذات إلى الموضوع، وكأنه تعبير عن قضايا وهواجس جماعية لا فردية؛ فهو قادر على نقل التجربة الفردية التي تعبر عن التجربة الجماعية من النطاق الضيق إلى النطاق العام، وهذا ما يسمى ب "ذاتية الموضوعية" التي نادى بها الفيلسوف الإيطالي بينيدتو كروتشيه (B. Croce) ؛ إذ يرى كروتشيه أن التصوير الذاتي في الشعر موضوعي بطبيعته؛ لأن الشاعر يفكر ويطيل التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية، دون أن يعبر عنها بشكل مباشر وكأنه يجعل ذاتيته موضوعية ليتأملها في خارج نطاق ذاته[1].

وفي ضوء ما ذكر آنفا نخلص إلى ذوبان الأنا في بوتقة الذات الجماعية في سياق الفخر القبلي، من خلال ولوجها إلى توظيف المعادل الموضوعي الذي ما فتئت أن عبرت من خلاله عن قضايا الوجود المتصلة بثنائية الحياة والموت.

---

1- هلال، محمد غنيمي، **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**، ص61.

# الفصل الثالث
# الأنا والسُّلطة

-المبحث الأول: النظام القبلي ضرورة بقاء

-المبحث الثاني: الأنا وصاحب السُّلطة بين الخضوع والتمرد

-المبحث الثالث: الأنا والقبيلة/ انتماء الأنا إلى الآخر

-المبحث الرابع: قلق الآصرة القبلية/ عزلة الأنا عن الآخر



# المبحث الأول

# النظام القبلي ضرورة بقاء

لعبت الظروف البيئية دورا هاما في تشكيل الأنساق الثقافية والاجتماعية في مجتمع شبه الجزيرة العربية؛ إذ أفضت عوامل البيئة الصحراوية الجافة فيها إلى عدم استقرار ساكنيها، كما هو الحال عند الأقاليم المستقرة بيئيا واجتماعيا؛ كدولتي الغساسنة والمناذرة في ذلك الوقت، إذ تمخض عن قسوة الظروف البيئية في شبه الجزيرة ارتحال سكانها من موضع إلى آخر؛ بحثا عن مواطن الكلأ وتجمعات المياه ومساقط الغيث، وتسمى هذه الرحلة بالنجعة، يقول الشاعر:

فلَوْ أني أشاءُ لكُنْتُ منهمْ      وما سَيَّرْتُ أتْبِعُ السَّحابا[1]

وبذا يستحيل الاستقرار في تلك البيئة الجافة القاسية، فتلك "الأراضي الجدباء تفرض على سكانها نمطا معينا من العيش، وبالتالي شكلا معينا من الحياة الاجتماعية"[2]، وأفضى ذلك إلى لجوء مجتمع شبه الجزيرة العربية إلى تكوين نظام مؤهل لضمان استقرارهم، وتوفير أسباب العيش لهم، وحمايتهم مما قد يتعرضون له من إغارة أو قتل، وما إلى ذلك من الأسباب التي يمكن ردها إلى النزاع على أسباب البقاء، لذا كان النظام القبلي هو النظام السائد

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص316، أي ما كنت أنتج السحاب كما ينتجع العرب، وذلك أن العرب كلها كانت تطلب النجعة، يعني الغيث، إذا وقع بغير بلادهم إلا قريشا؛ فإنها ما كانت تنتجع، ولا تطلب الغيث بغير أرضها.

2- الجابري، محمد عابد (1984م)، **العصبية والدولة**، ط4، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ص217.

في شبه جزيرة العرب إبان المجتمع الجاهلي، إذ شكلت القبيلة السلطة الحاكمة في ذلك الوقت.

ويقتضي الحديث عن النظام القبلي السائد في مجتمع شبه الجزيرة العربية التعريج على مفهوم القبيلة من منظور اجتماعي، إذ يمكن تعريفها بأنها بنية أو منظومة اجتماعية تنطوي في كنهها على سمة سياسية بامتلاكها للسلطة والحكم، ويربط بينها وبين أفرادها عقد اجتماعي يستوجب الانتماء إليها والدفاع عنها، وفي المقابل تتكفل هي بحماية الفرد، وصون حياته، وتأمين أسباب العيش له.

وقد تلجأ القبيلة إلى عقد تحالفات مع قبائل أخرى؛ تحقيقا لمصالح مشتركة لتوسيع نفوذها وسلطتها، و"القبيلة هي نظام اجتماعي يقوم على أساس ثقافي وسلوكي وأمني واقتصادي واضح المعالم، وتنشأ فيه التحالفات الداخلية والخارجية، بناء على مصالح جوهرية، وبناء على حقوق ثقافية وإنسانية، إضافة إلى جانب المصلحي الأكيد"[1].

فالقبيلة إذن ذات قيمة اجتماعية وسياسية وثقافية، تشكلت لضرورة بيئية ومعيشية؛ فهي ملجأ كل ضعيف يعاني قلة ذات اليد، فقد سبل العيش والأمان، وهي أسباب تضمن بقاء الفرد واستقراره، وهذا يأتي بكل ما من شأنه أن يضمن ولاء الأفراد وانتماءهم إلى تلك السلطة المتمثلة في القبيلة، ويتجلى ذلك من خلال الدفاع عنها ماديا؛ كالإغارة في المعارك والحروب، أو معنويا؛ من خلال الأشعار التي جادت بها قرائح شعرائهم، وهذا يفسر طغيان

---

[1]- الغذامي، عبد الله محمد (2009م)، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص159.

غرض الفخر الجماعي على بقية الأغراض الشعرية في خطابهم الشعري، وهذا ما يمليه عليهم ذلك العقد الاجتماعي الذي يربطهم بالقبيلة التي تمثل مطلبا نفسيا واجتماعيا وأخلاقيا وقيميا، تعطي كل ذي حق حقه، وفي الجانب الآخر تعتمد القبيلة على انتماء أفرادها وقوتهم لضمان وجودها وبقائها، وبذلك تشكل بنية المجتمع في شبه الجزيرة في الجاهلية من النظام القبلي نسقا ثقافيا سائدا بين أفراده، يقرنون به، ويمتثلون له.

وللنسق الثقافي جانب مزدوج: "فهو من ناحية يمثل إطارا لفهم التجربة الإنسانية وتفسيرها، ومن ناحية أخرى فهو آلية للتحكم في سلوك الأفراد، حيث يعمل بوصفه دليلا للعمل ومسودة للسلوك، حيث الأفراد يتصرفون بمقتضى ما يمليه عليهم النسق الثقافي"[1]، فبعد أن وجد الإنسان الجاهلي نفسه محاصرا بصراعات تتصل بقضية الوجود، كان لزاما عليه أن يحتمي في ظل نظام اجتماعي يضمن له أسباب البقاء، وأن يقدم فروض الولاء والطاعة للقبيلة التي ينتمي إليها، وأن يقوم بالواجبات الملقاة على عاتقه اتجاهها، يقول الشاعر:

**نُعطي العَشيرةَ حَقَّها وحَقيقَها فيها ونَغفرُ ذَنْبَها ونَسودُ**[2]

وتكونت القبيلة في مجتمع شبه الجزيرة من ثلاث طبقات، وهي بحسب الترتيب الطبقي: طبقة الصرحاء؛ وهم أبناء القبيلة الخلص الذين ينتمون إلى

---

1- الخضراوي، إدريس (2006م)، المتخيل والتمثيل الثقافي للآخر، قراءة في كتاب (تمثيلات الآخر)، **مجلة العلوم الإنسانية**، ع12: ص355.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص355، والأصمعي، أبو سعيد عبد الملك (ت216هـ/828م)، **الأصمعيات**، ط2، (تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، 1964م، ص212، وعبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص21.

القبيلة برابطة الدم، وتكون حماية القبيلة واجبة عليهم أكثر من غيرهم، ثم تليها طبقة الموالي؛ وهي أدنى منزلة من طبقة الصرحاء، وهم موالي بالجوار أو الحلف، ولا بد من الإشارة إلى عدم تمتع أبناء هذه الطبقة بالحقوق نفسها التي يتمتع بها أبناء القبيلة الصرحاء، وقد يكون المولى من الخلعاء الذين خلعتهم قبائلهم إثر جناية ارتكبها ترفض قبيلته تحمل عواقبها، فيستجير بقبيلة أخرى فتجيره، وعلى إثر ذلك ينصهر في لب المجتمع الذي استجار به، وتندرج تحت هذه الطبقة طائفة الصعاليك.

وتمثل طبقة العبيد الطبقة الثالثة؛ وهم غالبا أسرى الحروب، أو ممن يجلبون من الأمم الأخرى كالأحباش، وهم أدنى طبقات مجتمع شبه الجزيرة وأقلهم مرتبة[1]، والعامل المشترك بين أبناء تلك الطبقات هو الولاء والعصبية للقبيلة التي ينتمون إليها، كما يرأس القبيلة سيد أو رئيس ممن يشار إليه بالبنان في الشجاعة والقدرة الحربية، إضافة إلى رجاحة العقل وحصافة الرأي، ومن صفات سيد القبيلة التي قد تؤهله لسيادة القبيلة ورعاية شؤونها أن يكون مسنا وذا صدر متسع، إضافة إلى أن يكون ذا ثروة تمكنه من حل ما قد يطرأ على القبيلة من أزمات؛ كأن ينشأ صراع بينها وبين قبيلة أخرى تفضي إلى الحاجة إلى دفع ديات القتلى، كما فعل الحارث بن عوف وهرم بن سنان في حرب داحس والغبراء[2]، وعلى إثر ذلك يتحتم على أبناء القبيلة اتباع سيد

---

1- انظر: الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ص59-60، وعبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص18-19، والنص، إحسان (1973م)، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، ط2، بيروت: دار الفكر، 65-71.

2- انظر: عبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص20.

القبيلة، وإظهار الولاء، وعدم الخروج عن طاعته، فالانتماء إلى الحاكم يعني الانتماء إلى القبيلة.

والانتماء في الحقيقة ظاهرة متأصلة في الوعي الإنساني، وترتبط غالبا بحاجة إنسانية خاصة فيما يتعلق بالفهم الجاهلي للحياة والوجود، وتستدعي هذه الظاهرة في مجتمع الجزيرة العربية الظروف البيئية والاجتماعية المتاحة؛ فالشخص غير المنتمي غالبا ما يكون أكثر عرضة للفناء والهلاك، في بيئة يغلب عليها القحط والجدب والافتقار إلى سبل العيش، وبذلك تكون ظاهرة الانتماء إلى النظام القبلي السائد في شبه الجزيرة العربية مطلبا وجوديا مرتبطا بأسباب البقاء بالنسبة للإنسان الجاهلي.

كما يتمخض عن ذلك النظام القبلي ما يسمى بالوعي العصبي أو العصبية؛ وهي كما وردت عند أهل اللغة: "أن يدعو الرجل إلى نصرة عصبته، والتألب معهم، على من يناوئهم، ظالمين كانوا أو مظلومين"[1]، وتفضي إليها ظاهرة انتماء الأفراد إلى القبيلة باعتبارها السلطة الحاكمة آنذاك، وتظهر العصبية أكثر ما تظهر في النزاعات والصراعات بين القبائل المتناحرة، كصراعهم على الحمى، أو كل ما يتصل بأسباب الحياة، فالعصبية إذن "رابطة اجتماعية - سيكولوجية، شعورية ولا شعورية معا، تربط أفراد جماعة ما، قائمة على القرابة، ربطا مستمرا، يبرز ويشتد عندما يكون هناك خطر يهدد أولئك الأفراد؛ كأفراد أو كجماعة"[2].

---

1- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مادة عصب.
2- الجابري، محمد عابد، **العصبية والدولة**، ص254.

ويجدر بنا الإشارة إلى بروز ظاهرة العصبية في المجتمع البدوي بشكل جلي؛ ويعزى ذلك إلى طبيعة البيئة الصحراوية الجافة؛ التي أفضت إلى أن يعيش ذلك المجتمع حالة صراع دائم على فكرة الوجود، واختصامهم على منابت الكلأ ومساقط الغيث ومواطن الاستقرار، وبذلك تحقق العصبية القبلية المصلحة المشتركة بين الأفراد والقبيلة، فالعصبية قوة يحتمي بها أبناء المجتمع القبلي من عوامل الزوال والفناء؛ فهي أشبه ما تكون بالاستعداد الفطري الذي أفضت إليه بيئة شبه الجزيرة العربية وحتمته.

وهي بمنزلة ملجأ لهم وملاذ من الظروف الطبيعية القاسية التي تفرضها تلك البيئة، "فالصراع العصبي، ليس صراعا بين الدماء، ولا راجعا إلى مجرد الاعتداد بالأنساب، بل هو صراع من أجل البقاء"[1]؛ فالخطاب العصبي السائد في مجتمع شبه الجزيرة العربية ينطوي على قضايا تتصل بالوجود وفلسفة الحياة والموت، وإن كان في ظاهره يمثل صراعا بين القبائل يتصل بمسألة الهوية والاعتداد بالأنساب، وخير ما يثبت ذلك أن ارتباط الجاهلي بالعصبية كان أقوى من ارتباطه بالمكان.

ويعكس ذلك الخطاب العصبي السائد في المجتمع القبلي الجاهلي القلق الوجودي الذي أرق الفرد الجاهلي إثر المعطيات البيئية والاجتماعية المحيطة به، فعندما يستشعر الفرد بالخطر الذي قد يهدد وجوده وبقاءه يلجأ إلى تأكيد هويته، تلك الهوية التي تحقق ذاته، وذكرنا في موضع سابق أن الذات أوسع من الأنا وتسهم الهوية في تشكيلها وصقلها، وإن كان وجود الأنا سابقا على وجود الذات، ولا تتحقق هوية الفرد إلا بتعزيز انتمائه إلى الجماعة/

1- الجابري، محمد عابد، **العصبية والدولة**، ص264.

القبيلة التي ينسب إليها، سواء برابطة الدم أو الولاء الذي يتحقق بالحلف أو الإجارة كما ذكرنا آنفا.

وتعد الهوية المتجسدة بالانتماء إلى النظام الاجتماعي والموروث الثقافي السائد "شرطا ملازما للفرد، يؤثر في الجماعة، ويمنحها سمة خاصة بها، لذا لا نستطيع فصل الأنا عن النحن، لأن الهوية تحقق شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها"[1]، وبذا يكون الوعي العصبي ذا صبغة وجودية، أكثر من كونه ميلا للمفاخرة بالأنساب والاعتداد بها.

وانعكس صدى الخطاب العصبي السائد في المجتمع القبلي الجاهلي بشكل جلي في الخطاب الشعري الجاهلي بشكل عام، وفي الفضليات بشكل خاص، إذ يغلب عليه الطابع القبلي الجماعي، وتذوب الذات الشاعرة المتمثلة في أنا الشاعر في بوتقة الذات الجماعية، أو ما يسمى ب (النحن)، فيغدو الشاعر صوتا للقبيلة، يتكلم بصوتها، ويعبر عن قضاياها ومفاخرها، وكان ذلك امتثالا للعقد الاجتماعي القائم بين القبيلة وأفرادها، والذي تمخض عنه عقد فني بينها وبين شعرائها[2].

ومما لا شك فيه أن الشاعر كان ذا مكانة مرموقة في المجتمع القبلي، ولم يكن يقل أهمية عن فرسان القبيلة الذين يمثلون القوة المادية للقبيلة، وهو إلى جانبهم يمثل القوة المعنوية لها، بل كان اعتزاز القبيلة بنبوغ شعرائها أكثر من اعتزازها بفرسانها، يقول ابن رشيق (ت 456 هـ) في عمدته وتحديدا في باب احتماء القبائل بشعرائها: "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت

---

1- حمود، ماجدة (2013م)، **إشكالية الأنا والآخر**، ط1، الكويت: عالم المعرفة/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص15.

2- انظر: خليف، يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ص174.

القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم"[1].

فإذا كانت القبيلة بحاجة إلى القيادة المادية التي تتحقق في ساداتها وفرسانها، فهي إضافة إلى ذلك بحاجة إلى قيادة معنوية، إذ إن الشاعر هو صوت القبيلة والمتحدث باسمها، ويعد خطابه الشعري خير وسيلة للتعبير عن هموم القبيلة وتطلعاتها، وبمقدوره أن يرفع من شأنها بين القبائل الأخرى؛ فهو الناطق بلسان قبيلته، الأمر الذي أدى إلى ذوبان أناه وإلغاء ذاتيته إلى حد ما، وبذا تنسجم الذات الشاعرة/ الأنا مع المحيط الاجتماعي المحيط بها، وهذا ما يعلل غلبة غرض الفخر الجماعي على الأغراض الشعرية الأخرى في الخطاب الشعري الجاهلي، فالطابع القبلي غالب عليه.

ولم يكن الفخر الذاتي ذاتيا محضا في مضمونه، فما يبدو فرديا في الظاهر هو جماعي في الأعماق؛ إذ لم تتسلخ الذات الفردية/ الأنا عن الذات الجماعية/ النحن، فالشاعر عندما يفخر بنفسه إنما يفخر بقبيلته، "فنحن هنا أمام ذاتية جماعية تندمج فيها الفردية في الجماعية إلى حد يصعب فيه الفصل بينهما"[2]، ويستشف من ذلك أن الفخر بالذات الفردية كان في إطار الجماعة ولم يخرج عن حدوده؛ فهو بذلك فخر بالقبيلة، وبذلك تمتزج الذات الفردية بالذات الجماعية، وما إن يحدث ذلك حتى تتساوى الأنا مع الآخر.

---

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص65.

2- عبد الرحمن، عائشة (1966م)، **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ص65.

ويغدو بذلك الإبداع الشعري قائما على قضية فحواها أن الفن للمجتمع، لا لمجرد الفن؛ إذ "إن الأعمال الأدبية نتجت عن الظروف الاجتماعية كما تصدر النتائج عن الأسباب"[1]، ولهذه المسألة مدلول قابع في أعماق الخطاب الشعري الجاهلي عامة، والمفضليات خاصة، إذ تمخض عنها اتجاهان؛ يتمركز الأول حول انتماء الأنا إلى الآخر/ السلطة، وفي ذلك تحقيق لمبدأ الفن للمجتمع[2]، فتنصهر ذات الفرد في بوتقة قبيلته؛ وذلك لأن "الفرد ليس كائنا مفردا ومعزولا بشكل مطلق وحسب، فهو أيضا كائن اجتماعي"[3]، ويتسم الاتجاه الثاني بالذاتية في حوار الأنا مع الآخر/ السلطة، ومحاولتها الخروج عن سلطته والاستقلال عنه، ويغدو بذلك العمل الإبداعي ممثلا لمبدأ الفن للفن[4]، وبذلك تتغلب الفردية على الجماعية، وتستقل بذاتها.

ومن ذلك النظام القبلي السائد في المجتمع الجاهلي انبثقت ثنائية الأنا والآخر، وانعكس صداها جليا في خطابهم الشعري، فكان المذهب القبلي هو الغالب عليه، وذلك تمثلا لمنظومة الحياة السائدة آنذاك، التي كانت تتطلب انتماء الأفراد إلى الجماعة/ القبيلة؛ لضمان الاستمرار والبقاء في ظل المعطيات البيئية القاسية المحيطة بهم، وأفضى ذلك إلى انصهار الذات الفردية في بوتقة الذات الجماعية (النحن).

وعبر الشاعر الجاهلي عن ذاتيته من خلال الذات الجماعية، وبذلك تتماهى الفردية في الجماعية في خطابه الشعري الذي تجلت الروح الجماعية

---

1- ناصف، مصطفى (1981م)، **دراسة الأدب العربي**، ط2، بيروت: دار الأندلس، ص96.

2- انظر: النص، إحسان، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، ص164.

3- يونغ، كارل غوستاف، **جدلية الأنا واللاوعي**، ص45.

4- عشا، علي مصطفى (2001م)، جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، 19(76): ص95.

فيه، وبهذا تكون العلاقة بين الخطاب الشعري والنظام الاجتماعي القبلي أبعد غورا من أن يعبر الشاعر عن تطلعات القبيلة وهمومها، بل تعدت ذلك لتكون استجابة للتحديات الطبيعية والاجتماعية التي فرضتها بيئة شبه الجزيرة العربية آنذاك.

# المبحث الثاني

## الأنا وممثل السلطة بين الخضوع والتمرد

كانت السلطة الممثلة في القبيلة - كما أسلفنا سابقا - تشكل وحدة سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية في مجتمع شبه الجزيرة العربية، وكانت بمنزلة الملاذ للفرد الجاهلي في مواجهة المعطيات البيئية القاسية التي فرضت عليه، لذا شكلت مطلبا وجوديا ونفسيا واجتماعيا للفرد، وبموجب العقد الاجتماعي القائم بين تلك السلطة والأفراد الأشبه بالدستور في يومنا هذا، كان لزاما على الأفراد أن يؤدوا واجباتهم كما يحصلون على حقوقهم.

ومن تلك الواجبات الامتثال لأوامر ممثل السلطة (سيد القبيلة/ الملك) وطاعته، حيث "كان لسيد القبيلة سلطانه وحقوقه الأدبية في قومه، فهو رمز لوحدة القبيلة وتماسكها وقوتها، وهي ملزمة بتوقيره وطاعة أوامره"[1]، فالانتماء إلى الحاكم مظهر من مظاهر الانتماء إلى السلطة/ القبيلة؛ ومرد ذلك إلى أن "السلطة داخل القبيلة، سواء كانت حاكمة أو محكومة، هي دوما لسيدها، وولاء السيد أو عداؤه يعني ولاء القبيلة كلها أو عداؤها"[2].

ولا شك أن السلطة تمثل النظام المتعالي الذي يقف فوق الجميع، ويمتثل له الأفراد؛ استجابة لاستعدادات فطرية تقتضيها الظروف البيئية والاجتماعية المحيطة، إذ ساهمت السلطة الممثلة في القبيلة، إلى جانب سلطة المقدس أو

---

1- النص، إحسان، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، 79.
2- الجابري، محمد عابد، **العصبية والدولة**، ص29.

الدين، في تكوين النظام المتعالي الذي يخضع له الأفراد[1]، إضافة إلى مجموع القيم والعادات والتقاليد والأنساق الثقافية السائدة في المجتمع، والمساهمة في تكوين بنيته.

وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن كل أنا تتبع نظاما متعاليا، يسهم في تشكيل ذاتها وهويتها، تخضع له وتلتزم بقوانينه، ففي كل مجتمع تجد الأنا نفسها تابعة لنظام متعال محدد يفرض عليها الامتثال لمنظومة القيم والعادات التي يفرضها، لتتكيف الأنا إثر ذلك بشكل تلقائي مع ذلك النظام الذي يمثل سلطة يخضع لها الجميع.

ووفق نظرية النظام المتعالي نجد نوعين من الأنا يمكن تحديدهما، وفقا لمدى تناغمها مع ذلك النظام الممثل في القبيلة أو نفورها منه، فقد تخضع الأنا لذلك النظام أو من يمثله دون محاولة الخروج عنه، وفي هذا المقام تنسجم الأنا انسجاما يقبع في أعماقه دلالات الخضوع والإذعان، وبذا تنصهر الأنا في بوتقة الآخر وتختفي تماما في أعماقها.

وفي الجانب المقابل نجد الأنا المتمردة التي لا تأبه بسلطة ذلك النظام المتعالي أو من يمثله، فتعيش اغترابا نفسيا يفضي إلى عزلتها عن المجتمع بعد أن ضاقت به ذرعا، وفي هذه الحالة يحقق الفرد ذاتيته وتفرده الوجودي عندما يصبح بإمكانه التحرر من البنية التي فرضتها تلك السلطة ومن يمثلها؛ كالملك أو سيد القبيلة.

وغالبا ما تتمرد الأنا على السلطة السياسية؛ تحقيقا لغرض سام يخدم الجماعة ويحقق مآربها، "فالنفس المتمردة المفكرة بالكل الجماعي وبحريتها

---

1- انظر: برقاوي، أحمد (2005م)، **الأنا**، دمشق: (د.م)، ص25-26.

هي نفس نبيلة"[1]، وبذا لم يكن تحقيق الأنا لذاتها بمنأى عن السياق الجماعي؛ إذ إنها لا تهدف إلى تحقيق ذاتيتها بشكل محض، وإنما في إطار الجماعة الممثلة في أفراد القبيلة الذين تربط بينهم المصلحة المشتركة التي تنطوي على مسائل تتصل بمسائل الوجود والبقاء.

**أولا : الأنا وممثل السلطة (موقف خضوع)**

اتبع بعض الشعراء نهجا محددا لنيل رضا الملوك/ سادة القبائل واستعطافهم، وذلك تحقيقا لمآرب يصبون إليها؛ كمحاولة الوصول إلى مكانة مرموقة عند أصحاب السلطة، أو حماية قومهم، وإصلاح ذات البين في حالة النزاع، أو إطلاق سراح أسراهم، وما إلى ذلك، فشرعوا يمدحون الملوك ويستطردون في ذكر مناقبهم[2]؛ فهم أصحاب السلطة والقرار، وبيدهم الحياة والموت، يقول المثقب العبدي في قصيدة مدح فيها الملك النعمان بن المنذر، محاولا إقناعه بإطلاق سراح أسرى قبيلته بني لُكَيْز، ومطلعها:

**ألا إنَّ هِنْدًا أَمْسِ رَثٌّ جَدِيدُها ... وضَنَّتْ وما كانَ المَتاعُ يؤودُها**

**فَلَوْ أنَّها مِنْ قَبْلُ دامَتْ لُبانَةً ... علَى العَهْدِ إِذْ تَصْطادُني وأَصيدُها**

**ولكنَّها مِمَّا تَميطُ بِوُدِّهِ ... بَشاشَةَ أَدْنَى خُلَّةٍ يَسْتَفِيدُها**[3]

بدأ المثقب قصيدته بهذه المقدمة الغزلية التي تعبر عن سوء العلاقة واضطرابها بينه وبين المرآة/ هند، وقد تنطوي دلالة علاقته بالمرأة على علاقته

1- برقاوي، أحمد، **الأنا**، ص31.

2- انظر: المفضلية25، والمفضلية54،

3- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص149، رث: أخلق، جديدها: جديد وصلها، المتاع: ما تمتعه به من سلام ونحوه، يؤودها: يعجزها ويثقلها، اللبانة: الحاجة، تميط: تميل والمراد تذهب به، الخلة بالضم: الصديق، يستفيدها: يقنيها. يصفها بسرعة التقلب وأنها تخدع عن صديقها بمستحدثات الصداقة.

بالملك النعمان بن المنذر، وجرى المثقب في هذا مجرى بعض الشعراء الجاهليين في تضمين مقدماتهم بما يرتبط بالغرض الرئيسي من قصائدهم، فهو يشكو من التي كثرت وعودها بلا طائل، حتى أصبح جديدها رثا قديما باليا؛ إذ صدته وتمنعت عنه، ويتمنى لو طال وصلها كما كان في السابق، وفي هذا تحاول أنا الشاعر التورية والمواربة في إيصال الفكرة للمتلقي/ النعمان من المنذر، في سبيل استعطافه وكسب وده.

وبعد وصف الرحلة التي قطعها الشاعر في الفلاة الموحشة للوصول إلى الملك النعمان، أفاض في نعت ناقته وسيرها وبروكها في الفلاة الموحشة؛ سعيا للوصول إلى النعمان:

تَهَالَكُ مِنها في الرَّخاءِ تَهالُكا  تَهالُكَ إحْدى الجُونِ حانَ وُرودُها
فَنَهْنَهْتُ مِنها والمَناسِمُ تَرْتَمي  بِمَعْزاءَ شَتَّى لا يُرَدُّ عَنودُها
وَأيْقَنْتُ، إنْ شاءَ الإلهُ، بأنَّهُ  سَيُبْلِغُني أجْلادُها وقَصيدُها[1]

فبعد أن استطرد المثقب في وصف ناقته التي رافقته في رحلته إلى النعمان، أشار إلى تهالك سيرها بعد تلك الرحلة الشاقة في سبيل الوصول إليه، وعلى الرغم من تهالك سير الناقة إلا أن الشاعر على يقين بأنه سيصل إلى النعمان، وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن الناقة تشكل معادلا موضوعيا للشاعر يعبر من خلاله عن هواجسه وقضاياه، إذ أحدثت تلك العلاقة المتوترة

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص151، التهالك: شدة السير والاجتهاد به يريد أن استرخاءها في السير تهالك فكيف باعتمادها، الجون: القطا وهنا يشبه ناقته بالقطا حين ورودها عطشى فهي لا تألو طيرانا، نهنهت: كففت، المنسم: ظفر الخف، المعزاء بفتح الميم: الأرض ذات الحصى الصغار، شتى: ليست مستوية، عنودها: أي عنود المعزاء وهو ما يطير من الحصى فيعند أي يأخذ في ناحية، أجلادها: جسمها، قصيدها: مخ عظامها.

بين قوم المثقب والملك النعمان قلقا وتأزما في نفسه، واستجابة لرغبة اللاوعي لديه عمد الشاعر إلى إسقاط كل ما يؤرقه على تلك الناقة.

ومن خلال الفعل الماضي (أيقنت) تحاول الذات الشاعرة البحث عن فسحة أمل تتمكن من خلالها أن تطمئن لما سيقر به النعمان ويدلي به، وبذا تحاول الأنا/ الذات الشاعرة استعطاف الآخر/ الملك النعمان من خلال تمسكها بالأمل، وطمعها بأنه سيلبي مطلبها الكامن في فك أسر قومه، وبذلك ينجح اللاوعي مرة أخرى في خفض توترات نفس الشاعر وقلقها؛ بسبب ما آلت إليه حال قومه المأسورين لدى النعمان (سَيُبْلُغني أَجْلادُها وقَصيدُها)، فهو يريد أن ما بقي في ناقته من قوة واحتمال سيبلغه مقصده ومراده.

فتنجح بذلك الأنا في التأثير في نفس المتلقي، من خلال أسلوب المواربة والخطاب المبطن الذي يقبع في أعماقه دلالات تحمل معاني الاستعطاف، ومحاولة التأثير في نفس الآخر/ الملك، ثم ينتقل الشاعر إلى مدح النعمان، فيقول:

| | |
|---|---|
| فإنَّ أبا قابُوسَ عِنْدي بَلاؤها | جَزاءً بِنُعْمى لا يَحِلُّ كُنُودُها |
| رَأَيْتُ زِنادَ الصَّالِحينَ نَمَيْنَهُ | قَديمًا كما بَذَّ النُّجومَ سُعودُها |
| وَلَوْ عَلِمَ اللهُ الجِبالَ عَصَيْنَهُ | لَجَاءَ بأَمْراسِ الجِبالِ يَقودُها |
| فإنَّ تَكُ مِنّا في عُمَانَ قَبيلَةٌ | تَواصَتْ بإجْنابٍ وطالَ عُنودُها |
| فَقَدْ أَدْرَكَتْها المُدْرِكاتُ فأَصْبَحَتْ | إلى خَيْرِ مَنْ تَحْتَ السَّماءِ وُفودُها |
| إلى مَلِكٍ بَذَّ المُلوكَ فَلَمْ يَسَعْ | أَفاعيلَهُ حَزْمُ المُلوكِ وَجودُها |
| وأيَّ أناسٍ لا أَباحَ بِغارَةٍ | يُؤازي كُبَيْداتِ السَّماءِ عَمودُها[1] |

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص151-152، أبو قابوس: النعمان بن المنذر، بلاؤها: هلاكها، الكنود: الكفر، الزناد: جمع زند وهو ما يقدح منه النار من الشجر،

علينا بادئ ذي بدء أن نشير إلى أن الأنا تتبع في مضمونها مبدأ الواقع كما ذكرنا في موضع سابق من هذه الدراسة[1]، ويُعزى ذلك إلى اتصالها بالمجتمع وإدراك واقعه؛ لذا نراها تسعى إلى إظهار الخضوع والإذعان للآخر/ الملك النعمان بن المنذر؛ وذلك طلبا للمقصد الذي تحاول الذات الشاعرة الوصول إليه، لذا تسعى إلى معالجة الأمور وفق ما يقتضيه ذلك الأمر؛ إذ يكمن السبيل الوحيد لإقناع الآخر واستعطافه في الإطراء والمديح وإظهار الولاء له؛ لذا يثني الشاعر على كرم الممدوح الغزير وعطائه اللامتناهي؛ فهو من نسب كريم وعريق، فالكرم من طباع آبائه الأولين، كما جعله وأباءه السابقين متفردين على سائر الملوك، كتفرد السعود على سائر النجوم.

ويعمد الشاعر إلى أسلوب المبالغة في مديحه للنعمان، ويتجلى ذلك في الصورة التي تنطوي في كنهها على أسلوب المبالغة، إذ يسخر الله له الجبال خاضعة منقادة له إن خالفت أوامره، إذ إنه يربط الجبال بحبال، ويسلمها خاضعة لأبي قابوس، فالمبالغة واضحة في هذه الصورة بأن جعل الشاعر الجبال خاضعة للممدوح أنى شاء، وتنجح أنا الشاعر مرة أخرى في الحد من توترات النفس من خلال استخدام أسلوب التشبيه الذي ينطوي على المبالغة في المدح والإطراء.

وازدحم خطاب الشاعر للممدوح بصور تنطوي على الإطراء عليه والإشادة بفضله، فمن خلال استكناه هذا النص وكشف أستاره يتكشف للمتلقي

---

المدركات: المهلكات، بذ: سبق وغلب، سعودها: هي عشرة أنجم معروفة، المرسة: الحبل، الإجناب: المجانبة والمباعدة، العنود: المخالفة والاعتراض والميل عن الحق، كبيد: مصغر كبد وهو وسط الشيء ومعظمه، عمود الغارة: ما يرتفع من غبارها كالعمود.

1 ـ انظر: ص7.

المبالغة التي عمد الشاعر إلى توظيفها؛ سعيا لتحقيق المقصد الذي يصبو إليه، فها هو يصور قوة الملك النعمان وبطشه بصورة تشي بشيء من المبالغة في التصوير، إذ يحاول التبرير للممدوح بإباحة قتله لمن يشاء من شتى القبائل.

كما يلجأ الشاعر إلى أسلوب الاستفهام؛ لكي يقرب الصورة للمتلقي بشكل جلي، فأي قبيلة لم يقتل منها النعمان! وكأن الأمر مباح له إن أراد البطش بأحدهم، فإن أراد الإغارة على قوم يصل الغبار الناتج عن تلك المعارك إلى عنان السماء، وتنطوي هذه الصورة على كناية واضحة عن عدد القتلى المهول الذين بطش بهم النعمان، فلا ترى الأنا إلا كرمه وبطشه.

وبعد مدح النعمان ينتقل إلى المطلب الذي حاولت أناه استعطاف الآخر/ الملك من أجل تحقيقه، والمتمثل في إطلاق سراح قبيلته بني لُكَيْز العَبديين:

**فأَنْعِمْ أَبَيْتَ اللَّعْنَ إنّكَ أَصْبَحَتْ لَـدَيْكَ لُكَيْـزٌ كَهْلُهَـا ووَلِيـدُها**
**وَأَطْلِقْهُمْ تَمْشي النِّساءُ خِلالَهُمْ مُفَكَّكَـةً وَسْـطَ الرِّحـالِ قُيودُهـا**[1]

ومن خلال إطراء الشاعر على الآخر/ الملك ومدحه، وإلقاء تحية الملوك عليه بقوله: "أبيت اللعن"[2] - وهي تحية خاصة بالملوك في الجاهلية؛ تعظيما لشأنهم، واحتراما لمنزلتهم - يتجلى إصرار أناه وإلحاحها على جعل النعمان يتفكر ويعيد النظر في أمر أسرى قبيلته (بني لُكَيْز العبديين)، وحثه على إطلاق سراحهم من خلال الصور التي شكلها الشاعر في نسيجه الشعري.

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص153، أنعم: من عليهم، وكانوا أسرى في يده، لكيز: أحد جدود المثقب، من بني عبد القيس.

2- أبيت اللعن: كلمة كانت العرب تحيي بها ملوكها في الجاهلية ومعناها: أبيت أيها الملك أن تأتي ما تلعن عليه، انظر: اسليم، فاروق أحمد (1998م)، **الانتماء في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص280، وابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مادة لعن.

ويتجلى ذلك في سعيها إلى استحضار كل ما من شأنه كسب عطف الملك، واستدرار رأفته؛ لإطلاق سراح قومه بني لكيز المأسورين لديه، وبذا تنجح الأنا في إظهار الانصياع والخضوع لحكم الملك النعمان وقراره، من خلال خطاب المديح والاستعطاف، فالشاعر يريد السلام لقومه، وهذه صفة موروثة عن آبائه الأولين، إذ لقب جده بالمصلح.

ويبدو أن بعض الشعراء اتبعوا نهجا محددا في مخاطبة الملوك وأصحاب السلطة، إذ رسم بعضهم صورا تشكل لوحاتهم الشعرية التي تنطوي في مضمونها على مديح الآخر/ الملك، وإظهار الخضوع والولاء له، يقول عَلْقَمَةُ بنُ عَبَدَةَ في قصيدة يمدح فيها الملك الحارثَ بنَ جَبَلَةَ الغساني، وبدأها بالنسيب ووصف طباع المرأة:

**طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الحِسَانِ طَرُوبُ ... بُعَيْدَ الشَّبابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ**
**يُكَلِّفُنِي لَيْلَى وَقَد شَطَّ وَلْيُهَا ... وعَادَتْ عَوادٍ بيننا وخُطُوبُ**
**مُنَعَّمَةٌ مَا يُسْتَطَاعُ كِلامُهَا ... على بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَ رَقِيبُ**
**إذا غابَ عنها البعلُ لم تُفْشِ سِرَّهُ ... وتُرْضِي إيَابَ البعلِ حينَ يَؤوبُ**[1]

وهي من الروائع الثلاث الجياد التي اختارها ابن سلام من نتاج علقمة الشعري، وقال فيهن بـ "بأن لا يفوقهن شعر"[2]، واستهلها الشاعر بالنسيب، والتشبب بالنساء، والتنويه إلى صفاتهن المحببة إلى الرجال، ويخاطب الشاعر ذاتا أخرى جردها من نفسه، شخصا آخر يخبره بأن قلبه لا يزال مولعا بالنساء

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص391، طحا بك: اتسع بك وذهب كل مذهب، يكلفني: أي يكلفني قلبي، وليها: عهدها أو ما وليك منها من قرب وجوار، عادت عواد: عاقت وشغلت شواغل، الكلام بكسر الكاف: مصدر كالمه كالمكالمة، رقيب: يحفظها حفظ صيانة لا حفظ ريبة.

2- انظر: الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات الشعراء**، ص139.

الحسناوات بعد ما حل المشيب وولى الشباب، وأشار إلى تعلق قلبه بمحبوبته ليلى رغم الفراق الذي حل بينهما وبعد ديارها عنه، إذ حالت عوائق الدهر وصروفه بينهما وافترقا.

وفي افتتاح الشاعر لقصيدته بهذه المقدمة الغزلية حذق من أناه، التي ترمي إلى كسر الحاجز، ورفع الكلفة بينها وبين الآخر المتمثل في الملك الحارث بن جبلة، ومحاولة كسب وده؛ لكي يستمع إلى بقية القصيدة التي جادت بها قريحته، وذكره للمرأة/ ليلى مرتبط بتمسك الهو بغريزة الحياة وإلحاحه عليها، إذ إنها تمثل أقوى رموز الخصب والحياة وأبقاها.

ومن خلال استكناه هذه المقدمة الغزلية وسبر أغوارها، تتجلى لنا فطنة الشاعر حين ذكر الصفات المعنوية للمحبوبة ليلى، فهي امرأة مترفة منعمة عفيفة النفس طيبة الخلق، تتمتع بمكانة عظيمة بين قومها، وليس بإمكان أحدهم أن يصل إليها؛ فلديها رقيب يمنع الوصول إليها وزيارتها، وتنطوي هذه الصفات كلها مجتمعة على مكانة الملك الحارث بن جبلة ومنزلته بين القبائل، فهو يسكن قصرا منيعا لا سبيل لأحد كي يصل إليه؛ فهو عظيم الشأن رفيع المكانة، فمدح المرأة/ ليلى ما هو إلا مدح للملك، وبيان للمنزلة التي يحظى بها، كما عمد الشاعر إلى تضمين هذا النسيب ألفاظا ودلالات تعكس قلقه، وتهيبه من لقاء الملك.

ثم تحاول أناه التقليل من حدة القلق الذي يعتري النفس الذي منبعه الخوف من لقاء الملك، الذي يترتب عليه مصير شأس أخي الشاعر، المأسور عند

الحارث بن جبلة؛ إثر يوم عين أباغ[1]، وذلك من خلال شد انتباه الممدوح وجذبه بالاستعانة بالحس الفكاهي الذي يشيع البهجة في القلب، ويساعد على إزالة الضغائن التي تكمن في النفوس، إذ أنشأ يقول:

**فَـإنْ تَسْـألوني بالنسـاءِ فـإنّني ... بَصـيرٌ بـأدْواءِ النسـاءِ طَبيـبُ**
**إذا شـابَ رَأسُ المَرءِ أو قَلَّ مالُـهُ ... فليـس لـهُ مِـنْ وُدهِـنَّ نَصـيبُ**
**يُـرِدْنَ ثَـرَاءَ المـالِ حيـثُ عَلِمْنَـهُ ... وَشَـرْخُ الشَّـبابِ عِنـدَهُنَّ عَجيـبُ**
**فَـدَعْها وَسَل الهَـمَّ عنـكَ بِجَسْـرَةٍ ... كَهَمِّـكَ، فيهـا بـالرِّدافِ خَبيـبُ**[2]

ويستطرد الشاعر في حديثه عن المرأة، إذ نراه يفصل في ذكر خبرته وتجربته مع النساء، حتى صار خبيرا بطباعهن، وطبيبا لأدوائهن، ويذكر من صفاتهن الصدود عن الرجل عندما يدبر شبابه ويقل ماله، فما إن يحدث ذلك لا يجد منهن ودا؛ فهن مولعات بالصبا والثراء، ونالت تلك الأبيات إعجاب أبي عمرو بن العلاء، فيقول في ذلك: أعلمُ الناس بالنساء عَبَدَةُ بنُ الطبيب[3]، وأورد تلك الأبيات الثلاثة الآنفة الذكر.

ثم ينتقل الشاعر من خطاب المرأة إلى وصف رحلته إلى الملك الحارث، وفي هذا حسن تخلص منه (فَدَعْها وَسَل الهَمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ)، أي اترك تلك المرأة

---

1- وهي معركة نشبت بين الحارث بن جبلة الغساني ملك الشام والمنذر بن ماء السماء ملك الحيرة، وانتهت بقتل المنذر وانتصار الحارث الذي أسر شأسا أخا علقمة بن عبدة، لذا نظم هذه القصيدة لكي يشفع له عند الحارث على عادة الشعراء العربي في التماس الشفاعات عند العظماء من الرجال، انظر: الطيب، عبد الله (1970م)، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، بيروت: دار الفكر، ص5.

2- الضبي، محمد بن المفضل، **المفضليات**، ص392، الثراء: الكثرة، شرخ الشباب: أوله، الجسرة: الناقة الصلبة المتجاسرة أو الطويلة، كهمك: كما يهمك أن تكون، الرداف: المرادفة، الخبيب: ضرب من العدو أي فيها قوة على الإسراع براكب ورديفه.

3- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، **العقد الفريد**، ج5، ص83.

الصعبة المنال، وارحل عبر ناقة قوية قادرة على تحمل عناء السير ومشاق الترحال.

وفي هذا البيت أسلوب حاذق من الشاعر، إذ إن "انتقال الشاعر من وصف المحبوبة المنعمة، والفكاهة بحديث النساء إلى ركوب ناقة جسرة تسرع بالرديفين في الصحراء، يحدث جوا من الوحشة والحسرات، مما يدعو السامع إلى العطف والرثاء على الشاعر الذي أخفق في الحب ويلتمس العزاء"[1]، وبهذا الانتقال تحاول الأنا كسب ود الحارث واستعطافه، إذ يشكو الشاعر حرمانه من وصال المرأة وارتحاله في الصحراء وحيدا، وبذلك تنجح الذات الشاعرة في إثارة شفقة الملك واستدرار عطفه، إذ يقول:

**إلى الحارِثِ الوَهَّابِ أَعْمَلْتُ ناقَتِي ... لِكَلْكلِها والقُصْرَيَيْنِ وَجِيبُ**

**تَتَبَّعُ أَفْياءَ الظِّلالِ عَشِيَّةً ... على طُرُقٍ كأنَّهُنَّ سُبُوبُ**

**وناجِيةٍ أفْنى رَكيبَ ضُلوعِها ... وحارِكَها تَهَجُّرٌ فَدُؤوبُ**

**وتُصْبِحُ عن غِبِّ السُّرى وكأنَّها ... مُوَلَّعةٌ تَخْشى القَنيصَ شَبوبُ**

**تَعَفَّقَ بالأَرْطَى لها وَأَرادَها ... رِجالٌ فَبَذَّتْ نَبْلَهُمْ، وكَليبُ**

**لِتُبْلِغَني دارَ امرِئٍ كان نائِيًّا ... فقدْ قَرَّبَتْني مِنْ نَداكَ قَرُوبُ**

**إليكَ أَبَيْتَ اللَّعْنَ كانَ وَجيفُها ... بِمُشْتَبِهاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهيبُ**[2]

---

1- الطيب، عبد الله، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، ص16.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص392-393، كلكلها: صدرها، القصريان: الضلعان الصغريان في آخر الأضلاع، الوجيب: اضطراب وخفقان من شدة السير، تتبع أفياء الظلال: يريد أنه تتبع كل شجرة تستظل بها، السبوب: شقاق الكتان، الناجية: السريعة، ركيب ضلوعها: ما ركب الضلوع من الشحم واللحم، الحارك: ملتقى الكتفين في مقدم السنان، التهجر: سير الهاجرة، الدؤوب: الإلحاح في السير، المولعة: البقرة التي في قوائمها نقط سود، القنيص: الصيد أو الصائد، الشبوب: المسنة ويريد أن الناقة تصبح بعد سيرها الليل كله نشيطة كهذه البقرة، تعفق لها رجال: استتروا ويقصد الصيادين، الأرطى: شجر، بذت: سبقت وغلبت، الكليب: جماعة الكلاب، قروب: يرى محققا المفضليات أن لا ذكر لهذه الكلمة في المعاجم واكتفيا بإيراد ما ذكر حولها في شرح الديوان: "يقال قربت ذاك الأمر

هذا ولا تكف أنا الشاعر عن تعظيم شأن الملك وإظهار الخضوع له، إذ يقول مادحا إياه ومقدرا لرفعة شأنه: "إلى الحارثِ الوَهّابِ أعملتُ ناقَتي"، ففي سبيل الوصول إليه سيحتمل مشاق الارتحال في الفلاة الموحشة وعناءه.

ثم يصف ناقته التي ارتحل بها إلى الملك الحارث بأنها سريعة في سيرها، إلا أن حر الهاجرة أهزلها، وهي مع ذلك تلح إلحاحا شديدا على السير، وشبهها في سرعتها بالبقرة الوحشية التي تهاب خطر الصيادين الذين يتربصون بها، مستترين عنها خلف الأشجار، ومع ذلك سبقتهم وكلابهم، وفي هذا السياق لا بد من الإشارة إلى اتخاذ الشاعر من الناقة/ البقرة الوحشية معادلا موضوعيا له، إذ خلع داخله المضطرب والمتوجس وكل ما يشعر به في كوامن نفسه عليها؛ فهو وحيد في هذه الرحلة ويتربص به الكثيرون، لكنه مع هذا يلح على الإسراع في السير، على الرغم من المشقة التي تلحق به، وذلك يبعث اللاوعي على تحمل عناء الارتحال والصبر في سبيل الوصول إلى الممدوح، وبالتالي تحقيق المآرب التي يصبو الشاعر إليها.

ويكرر الشاعر مرة أخرى الهدف من هذه الرحلة الشاقة، فيقول: "لتبلغني دار امرئ كان نائيا"، و"إليك أبيت اللعن كان وجيفها"، ومن البدهي أن التكرار يفيد التوكيد على المعنى الذي يرمي الشاعر إليه، إذ يكمن المقصد من هذه الرحلة لقاء الحارث والتشفع لأخيه، وتواصل أنا الشاعر في تعظيم

---

أقرب أي طلبت" بينما يرى عبدالله الطيب أنها اسم ناقته: انظر: الطيب، عبدالله، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، ص21، الوجيف: ضرب من السير، مشتبهات: طرق يشبه بعضها بعضا، مهيب: يقال هبت الشيء فأنا هائب والشيء مهيب.

الملك ومديحه، ويتجلى ذلك في الحرص على إلقاء تحية الملوك على الحارث (أَبَيْتَ اللَّعْنَ)، كما تشرع بمخاطبة الملك بشكل مباشر "إليك أبيت اللعن".

ويحاول اللاوعي مرة أخرى التخلص من القلق والتوتر الذي يختلج في نفس الشاعر، لذا ذهب الشاعر إلى إسقاط خوفه مما سيبت به الحارث على الناقة التي تسير مهتزة في طرق متشابهة، لا يشعر فيها المرء إلا بالخوف من الهلاك والفناء، وتعبر هذه الصورة الحركية القلقة عن صدى الصراع بين غريزتي الحياة والموت، وبذلك تنجح الذات الشاعرة في خفض التوتر الذي يعتلج النفس ويخامرها.

وتشكل الناقة للمرة الثانية معادلا موضوعيا لما هو قار في نفس الشاعر (هَوْلُهُنَّ مَهيبُ)، إذ تنطوي تلك الدلالات في مضمونها على خطاب الخوف والقلق الذي مرده إلى ما سيؤول إليه لقاؤه بالملك؛ كطريقة سير الناقة المتوجسة (كأنَّ وَجيفُها بمُشْتَبِهاتٍ)، والألفاظ الموحية بالذعر (هَوْلُهُنَّ، مَهيبُ)، ويستطرد الشاعر في التعبير عن صدى خطاب الخوف الكامن في أعماقه، مستعينا بصور ودلالات موحية بالموت:

**بِها جِيَفُ الحَسْرَى، فأَمَّا عِظامُها فَبِيضٌ، وأمَّا جِلْدُها فَصَليبُ**
**تُرادُ على دِمْنِ الحِياضِ فإنْ تَعَفْ فإنَّ المُنَدَّى رِحْلَةٌ فَرُكُوبُ**[1]

وتعكس تلك المشاهد الموحية بخطر الموت ذروة التأزم الحاصل في نفس الشاعر، ومنها المشهد الذي يصور جيف الإبل التي لم تستطع مواصلة السير،

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص394، الحسري: المعيية يتركها أصحابها فتموت، الصليب: الجلد اليابس الذي لم يدبغ، تراد: تعرض على الماء، الدمن: التراب والقذى الذي يسقط في الماء، المندى: أن ترعى الإبل قليلا حول الماء ثم ترد ثانية للشرب وهي التندية.

فهلكت من الترحال وماتت إثر ذلك، فأضحت عظامها صوى بيضاء، وجلودها شِنان يابسة، ولا شك أن هذه الصورة موحية بالموت، وتشي بالذعر الذي يؤرق بال الشاعر، ويؤجج خوفه.

وها هي ذي أنا الشاعر تتضخم مرة أخرى؛ إثر فخره بتحمل مشاق الفلاة ومخاطرها، في سبيل نيل إعجاب الممدوح وكسب ثقته، ويتجلى ذلك في الصورة الحركية التي رسمها الشاعر، تلك الصورة التي تشي بالمشاق التي تكبدها الشاعر إبان رحلته إلى الملك، ويصور فيها شربه وناقته الماء الآسن والكريه الطعم؛ ليتمكن وناقته من مواصلة السير في سبيل الوصول إلى الممدوح.

فبعد أن عمدت الذات الشاعرة إلى التفصيل في دلالات الخوف والذعر، والاستطراد في المشاهد التي تنطوي على الإحساس بالموت، تتضح محاولة الشاعر في إيصال رسالة إلى الممدوح مفادها أن ما لاقاه من مشاق ومخاطر في سبيل ملاقاته، يقتضي أن لا يرده خائبا، وأن يحقق مقصده:

**فَلا تَحْرِمَنّي نائِلًا عَنْ جَنابَةٍ ... فإنّي امرؤٌ وَسْطَ القِبابِ غَريبُ**

**وأنتَ امرؤٌ أفْضَتْ إليكَ أمانَتي ... وَقَبْلَكَ رَبَّتْني فَضِعْتُ رُبُوبُ**[1]

وتصر أنا الشاعر على استدرار عطف الآخر/ الحارث واستمالته؛ ويتجلى ذلك في محاولة الشاعر إقناع الحارث بأن لا يحرمه من عطائه، ويعلل ذلك بأنه غريب وسط هذه القباب التي تعتلي قصره، ومرد غربته تلك الحاجة التي قصده الشاعر من أجلها.

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص394، الجنابة: البعد والغربة، أمانتي: أي صارت نصيحتي لك، الربوب: جمع رب وهو المالك، ويريد: وقبلك ملكتني أرباب من الملوك فضعت حتى صرت إليك فأدركت ما أحب عندك.

ثم ما لبثت أناه أن خضعت للآخر؛ لاستعطافه وإقناعه، حتى تضخمت وارتفعت من جديد، فراح الشاعر يبين مكانته بين الملوك؛ إذ كان نديما للملوك ناصحا لهم من قبله، ولكنه الآن ناصح له ومن ضمن رعيته؛ وفي ذلك محاولة منه لكسب ثقة الممدوح وإقناعه بتلبية مراده، ثم ينتقل الشاعر إلى مدح الحارث ووصف بسالته وشجاعته في المعركة التي أغار فيها "يوم أباغ" التي قتل فيها المنذر بن ماء السماء، ومن لوحة مدحه للحارث يقول:

**فَقاتَلْتَهُمْ حتَّى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِمْ وقد حانَ مِنْ شمسِ النهارِ غُرُوبُ**[1]

وبعد مدح الحارث وذكر مناقبه، تدخل الأنا في حوار آخر مع الملك الحارث وتخاطبه بشكل مباشر في سبيل استمالته واستدرار عطفه:

**وأنتَ الذي آثارُهُ في عَدُوِّهِ مِنَ البُؤْسِ والنُّعْمى لَهُنَّ نُدُوبُ**
**وفي كُلِّ حي قدْ خَبَطْتَ بِنِعْمَةٍ فَحُقَّ لِشَأْسٍ مِن نَداكَ ذَنُوبُ**
**وما مِثْلُهُ في النّاسِ إلا أسيرُهُ مُدانٍ، ولا دانٍ لِذاكَ قَرِيبُ**[2]

وهنا ينتقل الشاعر إلى الغرض الرئيسي الذي أنشأ القصيدة من أجله، والمتمثل في التشفع لأخيه شأس المأسور لدى الملك الحارث بن جبلة؛ إثر يوم أباغ الذي أوردنا خبره في موضع سابق، وتواصل الأنا إظهار الخضوع أمام عظمة الملك ورفعة منزلته؛ إذ يفتتح الشاعر خطابه المباشر مع الملك تمهيدا للتشفع لأخيه شأس؛ وذلك عبر الإقرار برفعة شأنه، وعلو مكانته، وأثره البين في أعدائه؛ إذ ترك فيهم آثار الشقاء والبؤس المتمثلة في قتل أسيادهم وأبطالهم،

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص395، بكبشهم: بملكهم ويقصد المنذر بن ماء السماء.

2- المصدر نفسه، 396، الندوب: آثار الجراح، ويقال: خبطه بخير أي: أعطاه من غير معرفة بينهما، شأس: أخو علقمة بن عبدة، الذنوب: الدلو وأراد حظا ونصيبا، وفي البيت الأخير يقول: يقصد أن الحارث لا يذل أسيره ولا يهينه ولكنه يعزه.

وفي الجانب الآخر أنعم عليهم بآثار النعمى، وأسدل عليهم ستار الفضل والعفو، وكان لكل حي منهم نصيب من ذلك الفضل.

ولم يقتصر إحسانه على من يعرفه؛ بل تعداه ليطال من لا يعرفه، وعلى إثر ذلك يخاطب الشاعر الحارث متأملا أن يطال إحسانه أخاه شأسا، ويقول: فليكن لشأس نصيب من هذه النعم، ولتجعل من عفوك ونعمك نصيبا له، وفي تلك الصفات التي يتمتع بها الحارث اطمأن الشاعر إلى الارتحال إليه والتشفع لأخيه؛ "ولذلك أعمل إليه ناقته، ولثقته أنه شهم جواد، فإن أخاه شأسا سيكون له نصيب من جوده، وإن شفاعته إليه فيه لن تخيب"[1].

ويستشف من البيت الأخير (وما مِثْلُهُ في الناسِ إلا أَسيرُهُ) ما تتمتع به أنا الشاعر من حنكة وذكاء؛ إذ اتبعت الأساليب الحجاجية المقنعة لاستدرار عطف الآخر/ الملك وإقناعه، وذلك من خلال الاستطراد في إظهار مدى إحسان الحارث وكرمه، فلا يقارب أحد الملك في المنزلة إلا أسيره شأس، فهو بمعروفه الذي أشاعه بين القبائل لا يصعب عليه أن يعز أسيره ويكرمه؛ لأنه قوي عزيز، وضمن الشاعر قصيدته صفات كريمة نسبها إلى الممدوح؛ كسمو العنصر والعز، وشرف المكانة، وقوة المراس في المعارك، وإذلال الأعداء، وترك الآثار فيهم.

فبتلك المناقب حاول الشاعر بحنكة وحسن صنيع أن يظهر الخضوع والولاء للحارث عبر مدحه واستمالته، وتصوير المشاق التي تكبدها في ارتحاله إليه، إذ بثها في صور تنسجم مع الغرض الذي أنشأ قصيدته من أجلها، وبذلك ينجح الشاعر في تحقيق المقصد الذي سعى إليه، وهو أنَّ "الحارث أنعم على

---

[1]- الطيب، عبد الله، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، ص36.

الشاعر، ففك له أخاه وأسارى قومه"[1]، وبذلك تسيطر الهو/ غريزة الحياة على الذات الشاعرة وتنجح في إحكام سيطرتها عليها، إذ ترتبط فكرة ممثل السلطة بنسق القضايا المتصلة بالمصير كالحياة والموت.

## ثانيا: الأنا وممثل السلطة (موقف تمرد)

حين يطغى شعور الأنا بظلم الآخر/ ممثل السلطة فلا تلبث إلا أن تجد نفسها أمام موقفين، فقد لا تملك القدرة على مواجهته والتمرد عليه، فتقف خاضعة مستسلمة أمام هيبته وجبروته، كالموقف السابق (موقف الخضوع)، أو قد تتخذ لنفسها مسارا مضادا له، فتتمرد عليه، وتتحداه في خطابها الموجه إليه[2]، وتسيطر في هذا الموقف الأنا العليا على أنا الشاعر، فتسلم بالمصير المحتوم والمتأتي من تحدي الآخر/ ممثل السلطة.

فعندما يتعرض الشاعر لظلم ممثل السلطة/ الملك الذي قد يمسه وأهل جلدته، فإنه ينحى منحى مغايرا للشاعر الذي يظهر الولاء والخضوع لممثل السلطة، عبر قصيدة مادحة، يستطرد فيها بذكر مناقبه ورفعة منزلته، ويعمد إلى تسخير فن الهجاء لخدمة الغرض الذي ينظم القصيدة لأجله، أو إعلان رفضه للنهج الذي يسير عليه الملوك في الحكم، فمن ذلك قولُ الأَخْنَسِ بنِ شِهابٍ التَّغْلِبي:

**وغَسَّانُ حَيٌّ عِزُّهُمْ في سِوَاهُمُ ... يُجالِدُ عَنْهُمْ مِقْنَبٌ وكَتَائِبُ**[3]

---

1- الطيب، عبد الله، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، ص37.

2- انظر: المفضلية48، والمفضلية88.

3- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص205، غسان: هم ملوك ولم يكونوا كثيرا وكانت الروم تقاتل عنهم فعزتهم في غيرهم، المقنب: الجماعة من الخيل.

وهنا تستنكر الذات الشاعرة تبعية الملوك للنفوذ الأجنبي، فكان حريا بها أن تأنف من الانقياد إلى ممثلي السلطة التابعين للعنصر الأجنبي، إذ تفضي هذه التبعية إلى فقدان هؤلاء الملوك للعزة والمنعة والكرامة، ولا غرابة في أن ينعكس ذلك سلبا على قدرتهم على تولي أمور الحكم، وفي هذا البيت إدانة واضحة للتبعية؛ لأنها تفقد صاحبها المنعة والمكانة الرفيعة، فملوك غسان يتبعون الروم، وهم من يقاتلون عنهم ويوالونهم.

ومما لا شك فيه أن من يفتقد العزة والمنعة لا يكون بوسعه أن يحكم العامة ويسير أحوالها، وفي سياق انتقاد أحوال الملوك وسياساتهم الجائرة، يقول جابِرُ بنُ حُنَيّ التَّغْلِبيُّ:

**وفــي كُــل أسْــواقِ العِــراقِ إتــاوَةٌ      وفي كلّ ما باعَ امْرُؤٌ مَكْسُ دِرْهَمِ**

**ألا تَسْــتَحِي مِنّــا مُلــوكٌ وتَتَّقــي      مَحَارِمَنَــا لا يَبْــوُؤُ الــدَّمُ بالــدَّمِ**

**نُعاطي المُلوكَ السِّلْمَ ما قَصَدُوا بِنَا      ولــيسَ علينــا قَــتْلُهُمْ بمُحَــرَّمِ**[1]

يتجلى في هذا النص القلق الذي يخامر الذات الشاعرة ويؤرقها، إذ ينتقد الشاعر سياسة ملوك العراق، وينطوي هذا الانتقاد بشكل مباشر على الشكوى والاستنكار؛ فكثرة الضرائب والإتاوات أرهقت قوم الشاعر وأضرت بأحوالهم، فها هو يوجه صرخة تهديد لهؤلاء الملوك الذين يستغلون أموال العامة ويستولون عليها، "فالخضوع للقوة الملكية الغاشمة المستغلة لا يرتضيه الأحرار الصرحاء أبدا"[2].

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص211، الإتاوة: الخراج، المكس: دراهم كانت تؤخذ من بائعي السلع في الأسواق في الجاهلية، لا يبوؤ: من قولهم: "باء فلان بفلان" إذا كان كفئا له أن يقتل به، ما قصدوا بنا: أي ما ركبوا بنا قصدا أي عدلا وإن جاروا فإن قتلهم مباح لنا.

[2]- اسليم، فاروق أحمد، **الانتماء في الشعر الجاهلي**، ص296.

كما يوجه جابرُ بنُ حُنَيّ رسالة واضحة إلى هؤلاء الملوك مفادها أن السلم معهم مرتهن بسلوكهم؛ فإن هم حادوا عن الحق خرج قومه عليهم وحاربوهم، وعمد الشاعر إلى استخدام دلالات الجماعة (مِنَّا، مَحارِمَنَا، نُعاطِي، بنا، عَلَيْنا)، واتسمت بذلك أنا الشاعر بالحنكة والحذق؛ فمحاولة الانصهار في ذات الجماعة يزيد موقفها قوة ومنعة، إذ يصبح بمقدور الذات الشاعرة أن تقف وتصرخ صرخة استنكار في وجه ظلم هؤلاء الملوك وجورهم، وبذا يدافع الشاعر عن موقفه ويتمسك به عبر انصهاره مع ضمير الجماعة (القبيلة)، ومرد ذلك أن كل ما يلحق بقومه من أذى سيطاله؛ فعزته من عزة قومه ورفعتهم.

وقد نجد عند بعض الشعراء سلاسة في خطابهم مع الملوك، وإن شابه شيء من الأنفة والعزة، وخير ما يمثل ذلك قصيدة المُثقِّبِ العَبْدي، التي مطلعها:

| | |
|---|---|
| **أفَــاطِمُ قبــلَ بَيْنِــكِ مَتِّعينــي** | **وَمَنْعُـكِ مـا سَـأَلْتُ كَـأَنْ تَبينـي** |
| **فَــلا تَعِــدِي مَواعِــدَ كاذِبــاتٍ** | **تَمُـرُّ بِهـا رِيـاحُ الصَّيْفِ دُونـي** |
| **فَــإنّي لــو تُخــالِفُني شِــمالي** | **خِلافَـكِ مـا وَصَـلْتُ بِهـا يَمينـي** |
| **إذا لَقَطَعْتُهــا وَلَقُلْــتُ بِينــي** | **كَـذلكَ أجْتَـوي مَـنْ يَجْتَـويني[1]** |

وقد كان لزاما علينا أن نورد مقدمة هذه القصيدة؛ فلا فكاك بينها وبين الغرض الذي أنشأ المثقب القصيدة من أجله، إذ يشي مطلع القصيدة باضطراب علاقة الشاعر بالملك النعمان بن المنذر، وتمسكه بمبدأ المعاملة بالمثل، كما تشيع في هذه الأبيات مشاعر القلق والهواجس التي تستحوذ على فكر الشاعر وتؤرقه، وكعادة الشعراء القدامى افتتح المثقب قصيدته بذكر المرأة/ فاطمة التي تمثل رمز الحياة والاستمرار الذي يبحث عنه كل إنسان في

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص288، إنما خص رياح الصيف لأنها لا خير فيها إنما تأتي بالغبار والعجاج، خلافك: مخالفتك، الاجتواء: الكراهة والاستثقال.

الوجود، وتتصل دلالة هذا الاسم بأمارات القطع والانفصال، وفي ذلك إشارة إلى علاقة الشاعر بالملك عمرو بن هند التي ساءت، وربما انقطعت.

ويشير الشاعر إلى المبدأ الذي يتمسك به في علاقاته مع الآخرين، الذي يقوم على المعاملة بالمثل (وكذلك أَجْتَوي مَنْ يَجْتَويني)، ومن خلال نبرة التحدي التي يحاور فيها الملك ترتفع أناه وتبلغ ذروتها، إذ يخلو خطاب الذات الشاعرة مع الملك من مظاهر الإذعان أو الخضوع، إذ ألحت الأنا على هذا المبدأ وأصرت عليه، ويتجلى ذلك من خلال الصورة العنيفة التي رسمها الشاعر لإثبات موقفه (إذا لَقَطَعْتُها وَلَقُلْتُ بيني)، فتزداد بذلك أناه تضخما وتعاليا، وإن لم تتعال على الآخر/ الملك بشكل صريح، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف رحلة الظعائن ونعت ناقته التي ارتحل بها إلى الملك عمرو بن هند، ومن لوحة الناقة نختار هذه الأبيات:

**إذا مـا قُمْـتُ أَرْحَلُهـا بِلَيْـلٍ ... تَـأَوَّهُ آهَـةَ الرَّجُـلِ الحَـزينِ**

**تَقُـولُ إذا دَرَأْتُ لهـا وَضِـيني ... أَهَـذا دِينُـهُ أَبَـدًا وَدِينـي**

**أَكُـلَّ الـدَّهْرِ حَـلٌّ وَارتِحـالٌ ... أَمـا يُبْقِـي عَلَـيَّ وَمـا يَقِينـي**[1]

تحاول الذات الشاعرة إسقاط داخلها المتوجس على الناقة؛ للحد من وطأة اضطرابات النفس الكامنة في اللاوعي الذي تسعى إلى التحرر منها، ومن الناحية الفنية لا بد من الإشارة إلى توظيف دلالة حرف النون، وهو حرف الروي في هذه القصيدة، الذي ينطوي على دلالة الأنين والحزن، فبذا تنجح الذات الشاعرة في إيصال ما يؤرقها إلى الآخر، والتخفيف من حدة القلق الكامن في أغوار نفسها.

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص291-292، أرحلها: أضع عليها الرحل، الوضين: بمنزلة الحزام، درأته: مددته وشددت به رحلها، الدين: الدأب والعادة.

كما يشيع التوتر في هذه الأبيات التي تشي بحال الشاعر الذي خلعه على ناقته بشيء من المواربة والالتواء؛ إذ تمتنع الأنا عن إظهار الولاء والخضوع لممثل السلطة، بل تحاول جاهدة إخفاء كل ما يؤرقها؛ كي لا تظهر بمظهر الضعف والاستسلام، فأنا الشاعر لا تقل شأنا عن ذلك الآخر، ثم ينتقل الشاعر إلى الغرض الأساسي من هذه القصيدة الذي يتضمن خطابا مباشرا مع الملك:

إلـى عَمْـرٍو وَمِـنْ عَمْرٍو أَتَتْنـي ... أخـي النَّجَـدَاتِ والحِلْـمِ الرَّصـينِ
فإمَّـــا أنْ تَكـــونَ أخــي بِحَـــقٍّ ... فَـأعْرِفَ مِنْـكَ غَثّـي أو سَـميني
وإلّا فــــاطّرِحْني واتَّخِـــذْني ... عَـــدُوًّا أتَّقيـــكَ وَتَتَّقينـــي[1]

ويتجلى في هذا النص النسق السلطوي الذي يشيع في أنحاء القصيدة، الذي بدوره "يجلي تمظهرا آخر من تمظهرات الصراع الإنساني"[2]، ولا يختلف كثيرا عن النسق الأنثوي (أفاطم) الذي استهل به الشاعر قصيدته، وبالتالي لا يختلف موقف الذات الشاعرة من هذين النسقين، إذ تأبى الخضوع والإذعان للآخر، وبذا تنجح الأنا في التخلص من التوتر وسيطرة الإحساس بالدونية.

وترتفع أصداء العلاقة القلقة بينهما بشكل جلي في ثنايا النص (وإلاّ فاطّرِحْني واتَّخِذْني عَدُوًّا)، إذ يعلو صوت التحدي والتهديد بالمعاملة بالمثل في أعماق أنا الشاعر (فإمّا/ وإلاّ)، وبهذا تضع الذات الشاعرة الآخر/ الملك أمام خيارين لا ثالث لهما، فـ "ها هو يعرض على صديقه خيارا ناريا بين الصداقة المطلقة أو العداوة المطلقة (أخي أو عدوي)، وليس من خط وسط هنا"[3]، ويشي ذلك بتمسك الأنا بموقفها الرافض لمعاملة الآخر التي لا ترتضيها، وبذا

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص292.
2- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص92.
3- الغذامي، عبد الله، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ص184.

تستطرد الأنا في خطاب التعالي، ولكن هذه المرة بأسلوب مباشر وصريح، دون مواربة أو التواء، فالشاعر لا يأبه بأن يكون عدوا لعمرو بن هند، مع أنه ملك وذو سيادة.

وعلى الرغم من سيطرة خطاب التحدي الذي عج به هذا النص الشعري، فقد شابه شيء من التلميح الذي يشي بنية الشاعر لإعادة الأمور بينه وبين الملك كما عهدها في السابق، فعمد إلى توظيف علاقة الأخوة في إبانة هذا التلميح (أخي بِحَقٍّ)، "فالأخوة في ثقافة الشاعر فضيلة إنسانية تقوم على الصدق ومعرفة صورة الذات (فأعرف منك غثي أو سميني)"[1].

وبذلك يمكن وصف خطاب المثقب للملك عمرو بن هند بأنه أقل حدة بالمقارنة مع غيره من الشعراء الذين يعج خطابهم الشعري الموجه لممثلي السلطة بالتحدي وتضخم الأنا، إذ إنهم وظفوا فن الهجاء في انتقاد حكم الملوك وسياساتهم، ومزجوا بينه وبين الفخر الجماعي في صورة مضادة تعكس الاعتداد بالأنا والتقليل من شأن الآخر، يقول يزيدُ بنُ الخَذَّاقِ الشَّنِّيُّ:

| | |
|---|---|
| **نُعْمـانُ إنَّـكَ خَـائِنٌ خَـدِعٌ** | **يُخْفـي ضَـميرُكَ غيـرَ مـا تُبْـدي** |
| **فـإذا بَـدا لـكَ نَحْـتُ أَثْلَتِنـا** | **فَعَلَيْكَهـا إنْ كُنْـتَ ذا حَـرْدِ** |
| **يَـأبى لنـا أنّـا ذَوُو أَنَـفٍ** | **وأُصُـولُنا مِـن مَحْتِـدِ المَجْـدِ** |
| **إنْ تَغْـزُ بالخَرْقـاءِ أُسْـرَتَنا** | **تَلْـقَ الكَتَائِـبَ دُونَنَـا تَـرْدِي** |
| **أَحَسِـبْتَنَا لَحْمًـا علـى وَضَـمٍ** | **أَمْ خِلْتَنـا فـي البَـأْسِ لا نُجْـدِي** |
| **وَمَكَـرْتَ مُعْتَلِيًـا مَخَنَّتَنـا** | **والمَكْـرُ مِنْـكَ عَلامـةُ الغَمْـدِ** |

---

1- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص92

**وَهَــزَزْتَ سَــيْفَكَ كَــيْ تُحارِبَنَــا فــانْظُرُ بِسَــيْفِكَ مَــنْ بِــهِ تُــرْدِي[1]**

تدخل الذات الشاعرة في خطاب مباشر مع الآخر/ الملك النعمان بن المنذر، واستهل الشاعر هذا الخطاب بجملة اسمية تنطوي على الثبات الذي يشي بتمسك الأنا بموقف ثابت تجاه الآخر/ الملك النعمان، وهذا الثبات يعكس فكرة التمسك بالرأي والإقرار به، فالنعمان في نظره مخادع وخائن، لذا كان خطابه مثقلا بنبرة التهديد والوعيد، حيث إنه "تهدد الملك واتهمه بالخداع والخيانة، ورماه بالنفاق والغدر، لأنه يضمر لقومه الشر، ويظهر أنه يريد بهم الخير"[2].

ويخالج هذا الخطاب شيء من التهديد والتحدي والتقليل من شأن الآخر/ ممثل السلطة، فها هو ذا الشاعر يستهل نصه الشعري بالهجاء اللاذع للنعمان بن المنذر (خائن/ خدع)، ويعتمد في هجائه له على نقص الفضائل الحميدة؛ إذ وصفه بالخيانة والخداع، وهي صفات مذمومة عند العرب والأقوام الأخرى، لكننا نخص العرب هنا بشكل أكبر؛ ومرد ذلك إلى منظومة الحياة السائدة في شبه الجزيرة العربية آنذاك، التي تقوم في كنهها على مجموعة من القيم التي تضمن أسباب البقاء لساكنيها.

ويتجلى تضخم أنا الشاعر في النبرة القاسية التي خاطب بها الشاعر الملك النعمان بشكل مباشر (إنك خائن)، فهو يؤكد نسبة تلك الصفات الذميمة

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص296، الأثلة: شجرة وجعلها مثلا لعزتهم، الحرد: القصد والتعمد، المحتد: الأصل، لخرقاء: الجهل، تردي: من الرديان وهو فوق المشي ودون العدو، الوضم: ما وقى اللحم من التراب من خشبة أو حصير ويقصد أحسبتنا لا ندفع عن أنفسنا عدونا وظننتنا بمنزلة لحم على وضم لا يدفع عن نفسه، المخنة: الأنف أراد ما تذلنا به عند أنفسنا كأنه قال مرغما أنوفنا.

[2]- منصور، حمدي محمود (2011م)، **دراسات في الشعر الجاهلي والإسلامي**، ط1، عمان: دار الفكر، ص57.

إلى النعمان من خلال استعماله لحرف التوكيد "إن"؛ فلم تعمد الأنا إلى التورية أو المواربة في توجيه مثل ذلك الخطاب إلى النعمان.

ثم تذوب الذات الشاعرة في بوتقة الذات الجماعية التي تستمد منها قوتها ورفعتها؛ وبذا يصبح بمقدورها أن تواجه الآخر/ الملك بانتسابها إلى الذات الجماعية التي تنتمي إليها، فتدافع عنها وتتحدث بلسانها، وبذلك ينضوي الشاعر تحت لواء قبيلته ويستمد رفعته ومكانته منها؛ فالخروج عن القبيلة ضعف يفضي إلى الذل والهوان:

**يَــأبي لنــا أنّــا ذَوُو أَنَــفٍ وأَصُــولُنا مِــن مَحْتِــدِ المَجْــدِ**

ويتجلى صوت الجماعة الذي شاع في أصداء هذا النص الشعري من خلال توظيف الذات الشاعرة لضمير الجماعة (لَنا، أُصُولُنا، أُسْرَتَنا، دونَنَا، أَحَسِبْتَنا، خِلْتَنا، مَخَنَّثْنا)، فعندما تنسب الذات الشاعرة ضمير الجماعة (نا) إلى اللفظة؛ فإنها تتمكن من تعزيز مكانتها ومكانة الذات الجماعية التي تنتمي إليها؛ فمنها تستمد عزتها ومنعتها، ويصبح بمقدورها أن تواجه ممثل السلطة ذا القرار والسيادة، فلا ندحة عن القول إن المسوغ من مبالغة أنا الشاعر في التغني بالفخر الجماعي مرتبط بالقدرة على مواجهة ممثل السلطة، لذا توعد يَزيدُ بنُ الخَذَّاقِ الملك، وذكرّه بشدة بأس قومه، وبطشهم بمن يريد بهم الذل والهوان.

ولا يمكن إنكار الحصافة التي تمتعت بها الأنا في خطابها مع الآخر/ الملك، إذ عج هذا الخطاب بمفاهيم الازدراء والاحتقار، ويتضح ذلك عبر توظيف الشاعر لبعض الأساليب التي تجسد الحالة الانفعالية التي تعيشها الذات الشاعرة، ومنها الاستفهام الاستنكاري:

أَحَسِبْتَنَا لَحْمًا علـى وَضَـمٍ          أَمْ خِلْتَنـا فـي البَـأسِ لا نُجْـدِي

وينطوي أسلوب الاستفهام في هذا البيت على النفي، إذ ترفض أنا الشاعر استهانة الآخر بقوتها وقوة قومها، أو سوء ظن الآخر بعلو مكانة الشاعر ومكانة قومه، وليدعم الشاعر موقفه المتمرد الواثق ويثريه عمد إلى توظيف أسلوب الكناية في الصورة التي رسمها في الشطر الأول (لَحْمًا على وَضَمٍ)، وفي هذه الصورة كناية عن الضعف، وبهذا تحاول الأنا الحد من أثر التأزم الذي يخامر أغوار النفس ويستحوذ عليها؛ إذ شاعت أصداء العلاقة المتوترة في ثنايا هذه القصيدة بشكل أظهر من أن يخفى على أحد.

ولجأت أنا الشاعر إلى أسلوب الشرط في توجيه خطاب التحدي للآخر/ ممثل السلطة امتثالا لرغبة أناه:

إنْ تَغْـزُ بالخَرْقـاءِ أَسْـرَتَنا          تَلْـقَ الكَتَائِـبَ دُونَنَـا تَـرْدِي

وينطوي أسلوب الشرط في مضمونه على نبرة شديدة التهديد للملك النعمان بن المنذر، إذ وجهت الذات الشاعرة هذا الخطاب القاسي إلى ممثل السلطة؛ ليوحي بالتهديد والوعيد، ويحمل هذا الخطاب رسالة مفادها التوعد للملك النعمان بالإغارة عليه وعلى قومه، في حال قيامه بغزو قبيلة الشاعر والإغارة عليهم.

وتزداد أنا الشاعر تضخما حين تخاطب الملك بأسلوب الغائب دون ذكر اسمه - سوى في مستهل القصيدة - وفي ذلك ازدراء له وتقليل من شأنه، وفي هذا النص يستشف تعالي الأنا بشكل مباشر على الآخر/ ممثل السلطة؛ فكلما قللت من شأنه بالهجاء والتحقير وجعلته شخصا هامشيا لا مركزيا، ازدادت تعاليا وتضخما، خاصة عندما تتحدث بصوت الذات الجماعية في

غرض الفخر الجماعي، وبذا تظهر الأنا أمام سلطان الملوك في مظهر العزة والرفعة، فلا تلبث ذات الشاعر أن تنجح في تحقيق المكانة العالية والمنزلة الرفيعة.

وفي قصيدة أخرى ليزيدِ بنِ الخَذَّاقِ قالها أيضا في ثورته على الملك النعمان بن المنذر، ومطلعها:

| | |
|---|---|
| **ألا هــلْ أتَاهـــا أنَّ شِـــكَّةَ حـــازِمٍ** | **لَدَيَّ، وأني قَدْ صَنَعْتُ الشَّموسـا** |
| **وداوَيْتُهـــا حتـــى شَــتَتْ حَبَشِــيَّةً** | **كَـأنَّ عَليهـا سُنْدُسًـا وسُدوسـا** |
| **قَصَــرْنا عليهـــا بـــالمَقيظِ لِقَاحَنَــا** | **رَباعِيَــــةً وَبـــــازِلًا وسَديسَـــا** |
| **فآضَتْ كَتَيْسِ الرَّبْلِ تَنْزو إذا نَزَتْ** | **علــى رَبِـذاتٍ يَغْتَلـينَ خُنُوسـا**[1] |

استهل الشاعر قصيدته بأسلوب استفهامي يرمي إلى إثارة فضول المتلقي وجذب انتباهه، وذلك لتتمكن الذات الشاعرة من التعبير عما يجيش في كوامن نفسها ويؤرقها، وفي هذه الأبيات يشير الشاعر إلى عنصر من عناصر القتال؛ ألا وهو الخيل؛ فهي وسيلة تحركهم وتنقلهم في ميدان المعركة، لذلك يهتم بخيله، إذ أعدها إعدادا جيدا، حتى سمنت وبدا لونها

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص297، الشكة: ما يلبسه الإنسان من السلاح، الحازم: الجيد الرأي، الشموس: اسم فرسه، صنعها: أحسن القيام عليها، الدواء: الصنعة للضمر، شتت: دخلت في الشتاء، شتت حبشية: اخضرت من العشب، ذهبت شعرتها الأولى وسمنت، السندس: ضرب من الديباج، السدوس: الطيلسان الأخضر، قصرنا عليها بالمقيظ لقاحنا... إلى آخر البيت: أي حبسنا عليها عدة من اللقاح وهي النوق الحامل فآثرناها بألبانها فهي تتخير فيما بين أصحاب هذه الأسنان، والمقيظ: زمن القيظ أو مكانه، اللقاح من الإبل: جمع لقحة، الرباعية والبازل والسديس: من أسنان الإبل، آضت: رجعت، التيس: تيس الظباء، الربل: نبت يتفطر في آخر الصيف فترعاه الظباء فيتصل لها الربيع والصيف وتيس الربل أنشط من غيره لما اتصل له من المرعى، تنزو: تثب، ربذات: خفيفات وعنى بها القوائم، يغتلين: يرتفعن في شدهن ويتبارين في الإسراع والذهاب وهي مأخوذة من الغلو وهو الارتفاع، خنوسا: يخنسن بعض جريهن أي يبقين منه، يقول: لم يبذلن جميع ما عندهن من السير.

أخضر كلون الديباج والطيلسان الأخضر، وقصر عليها ألبان إبله، حتى أصبحت في قوتها ونشاطها كذكر الظباء الذي يرعى نبات الريل، فما يميزها أنها خفيفة في حركتها، وتنزو على قوائمها في خفة وسهولة؛ وذلك لتصبح جديرة بأن تكون عدة قتالية صلبة يمكن الاعتماد عليها في خضم المعركة.

فلم يوفر الشاعر جهدا في سبيل إعداد فرسه إعدادا حسنا جيدا؛ ليجعل منها فرسا ذات قدرة عالية على الكر والفر في ساحة المعركة؛ وذلك كله في سبيل قتال المناذرة، وعلى رأسهم الملك النعمان بن المنذر، ونلمح في استخدام الشاعر لأحد أهم مرتكزات المعارك التي لا غنى عنها في ساحات القتال الفطنة والحذق في الإشارة إلى إعلان ثورة الشاعر وقومه بني شَن على الملك النعمان وقومه المناذرة، ثم يشير الشاعر إلى مرتكز آخر من مرتكزات القتال وهو السلاح، وفي ذلك يقول:

**نُعِدُّ لِيَوْمِ الرَّوْعِ زَغْفًا مُفاضَةً  دِلاصًا وذا غَرْبٍ أَحَذَّ ضَروسا**
**نُجيدُ عَلَيها البَزَّ في كلّ مَأْزِقٍ  إذا شَهِدَ الجَمْعُ الكَثيفُ خَميسا**[1]

ونجحت أنا الشاعر في توظيف كل ما يجسّد الحالة الانفعالية التي تعتور نفسه والمتمثلة في الحماسة التي شاعت في ثنايا النص، إذ نراه يستند إلى السلاح في دعوة أبناء جلدته إلى الحرب، فعمد في ذلك إلى توظيف دلالات الأفعال المضارعة التي تنطوي على ضمير المتكلم الجماعي (نحن) من مثل:

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص298، يعد: الحازم وهو الشاعر نفسه وقومه، الزغف الدرع المتينة، المفاضة: الواسعة، الدلاص: السهلة ودلصه إذا سهله ولينه، الغرب: الحد وأراد بذي الغرب: السيف، الأحذ: الخفيف، الضروس: السيء الخلق في الإبل وهو في السيف مثل، البز: السلب والغلب.

"نعد، نجيد"؛ فمن خلال انسجام الذات الشاعرة مع الذات الجماعية وانصهارها في بوتقتها، تقوي الأنا موقفها وتدعمه، فلا جرم أن الشاعر يستمد عزته من قومه، وينضوي تحت لوائهم.

كما سعى الشاعر جاهدا إلى شحذ همم أفراد قبيلته، فدعاهم إلى التصدي لأعدائهم المناذرة، وبهذه الحماسة الممزوجة بتهديد الآخر/ الملك النعمان تزداد أنا الشاعر تعاليا بشكل ملحوظ؛ فالذات الشاعرة ثائرة على نظام متعال جائر، ومبعث تلك الثورة هو الإحساس بالجور والظلم والمهانة.

وشاب الشعور بالذل والهوان شعور بالأنفة والعزة التي استمدها الشاعر بانتمائه للذات الجماعية (النحن)، ومن خلال ولوجه إلى توظيف الصور المتحركة والمعاني الحسية التي بثها في الأبيات التي وردت آنفا، يتجلى نجاح أنا الشاعر في التعبير عن الوجدان الحماسي الجماعي، إضافة إلى استخدام البحر الطويل الذي أفضى إلى تقوية هذا الإحساس وإرساء دعائمه، إذ جرت هذه القصيدة مجرى الحماسة والفخر الجماعي.

وهذه الظواهر الأسلوبية التي وظفها الشاعر أفضت إلى تجسيد ذلك الخطاب الملحمي، فذهب إلى توظيف دلالات الفرس والسلاح؛ لإيضاح المقصد الذي سعت الذات الشاعرة لإيصاله إلى الآخر، مستخدما في ذلك نبرة خطابية حادة لم تخل من التهديد والوعيد، ثم تنتقل الذات الشاعرة إلى مخاطبة الآخر/ ممثل السلطة بشكل مباشر، بنبرة ملؤها التحدي والعزة بالنفس:

| | |
|---|---|
| **تَحلَّلْ أبَيْتَ اللَّعْنَ مِن قولِ آثِمٍ** | **على مالِنا لَيُقْسَمَنَّ خُمُوسا** |
| **إذا ما قَطَعْنا رَمْلَةً وَعَدابَها** | **فإنَّ لَنا أمْرًا أحَذَّ غَمُوسا** |
| **أقيموا بَني النُّعْمانِ عنّا صدورَكُم** | **وإلّا تُقيموا كارِهينَ الرُّؤوسا** |

**أكُــلُّ لَئــيمٍ مِــنْكُمْ ومُعَلْهَــجٍ يَعُــدُّ علينــا غــارَةً فَخُبوســا**

**ألا ابْــنَ المُعَلّــى خِلْتَنــا وحَسِــبْتَنا صَراريَّ نُعْطي الماكِسين مُكوسا**

**فــإنْ تَبْعَثــوا عَيْنًــا تَمَنّــى لِقاءنــا تَجِدْ حَوْلَ أبْياتي الجميعَ جُلوسا**[1]

وفي هذا الخطاب الشديد اللهجة يطلب الشاعر من الملك النعمان بن المنذر، متحدثا باسم القبائل التي وقعت تحت جور وظلم المناذرة، أن يتحلل من يمينه التي أقسمها، ويتحداه بأن يتمكن من أن يبر بها، إذ أقسم الملك النعمان على أن يغير على قومه ويستحوذ على أموالهم، فتوعد الشاعر النعمان بأنه إذا امتلك الجرأة وحاول غزو قومه ونهب أموالهم فسيخرج قومه عليه ويقاتلونه، وبذا تمتزج الحماسة بالتهديد.

وتصر الأنا على رد اعتبارها وقومها، من خلال الانتقال من التهديد الفردي المتمثل في تهديد الملك النعمان بن المنذر، إلى التهديد الجماعي الممثل في تهديد قبيلته بني المنذر، وبذلك تزداد أنا الشاعر تضخما صريحا دون اللجوء إلى التلميح أو المواربة، إذ تشعر الذات الشاعرة بوطأة الجور المنصب عليها وعلى الذات الجماعية التي تنتمي إليها من الملك النعمان، فما لبثت الأنا أن نجحت في توظيف كل ما بدوره أن يظهرها في موقف تحد يشوبه اعتداد بالنفس وبالذات الجماعية، ويفضي ذلك إلى رد أنفة وعزة الشاعر وقومه من خلال تحدي الآخر/ ممثل السلطة.

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص298، تحلل: قل إن شاء الله بعد يمينك، وذلك أنه ألى ليغزونهم وليأخذن أموالهم وليقسمنها أخماسا والخموس جمع خمس، العداب: الحبل من الرمل، الأحذ: الشديد، الغموس: الغامض، إذ يقول: إذا قطعنا هذا السهل صرنا إلى أمر شديد ندخل فيه، أقيموا صدوركم: أزيلوا عوجها، وإلا تقيموا: يقصد وإلا تقيموا رؤوسكم عنا مكرهين، المعلهج: الذي ليس بخالص ولا كريم، الخبوس: الأخذ والظلم والخباسات: الغنائم، الصراري: الملاحون، الماكس: الجابي، المكوس: ما يأخذه الماكس.



# المبحث الثالث

## الأنا والقبيلة/ انتماء الأنا إلى الآخر

لقد كان المجتمع العربي في أقدم عصوره مجتمعا قبليا صرفا، وكان النظام القبلي السائد في شبه الجزيرة العربية يعبر عن منظومة الحياة والأنساق الثقافية والاجتماعية التي سادت في الجاهلية، وما يعبر عن هذا النظام حقا هو أنه يشكل ضرورة للبقاء والاستمرار في ظل الظروف الطبيعية القاسية التي طبعت بها تلك المنطقة.

لذا كان لزاما على الأفراد الذي ينتمون إلى القبيلة، وينضوون تحت لوائها؛ إما برابطة النسب أو الولاء، أن يعبروا عن انتمائهم وولائهم الصرف إلى تلك القبيلة، ويبذلوا الغالي والنفيس في سبيل حمايتها وصون مكانتها، سواء أكان ذلك بالقوة المادية التي يمثلها فرسان القبيلة وأشرافها، أم بالقوة المعنوية، وأحيانا بالقوتين معا، وهذا ما يمثله شعراء القبيلة، و "من هنا اكتسب الشاعر في القبيلة مكانة أعلى وأهم من أي قائد أو زعيم، لقد كان هو القائد المعنوي، أو موجه الوجدان القبلي"[1].

وبذا فإن وجود الشعراء لا يقل أهمية عن وجود فرسان القبيلة؛ فالشاعر صدى لصوت قبيلته يتحدث بلسانها ويعبر عن تطلعاتها، فتارة يعبر عن قضاياها؛ "فهو اللسان المعبر عن هموم القبيلة وعن تطلعاتها"[2] وتارة يفخر

---

1- عمارة، إخلاص فخري، **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ص27.

2- بوبعيو، بوجمعة (2001م)، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ص55.

ببطولاتها وأمجادها وينكل بأعدائها، إذ يُسخر نتاجه الأدبي وأدواته الفنية في سبيل خدمة قبيلته وحفظ مآثرها؛ فالشعر ديوان العرب[1] يحفظ أخبارها وأيامها ويصور حضارتها، لذلك فإنه من الطبيعي أن يتشرب الشاعر العصبية ويتحدث بلسانها، وبذلك تذوب ذاته في بوتقة الذات الجماعية، أو ما يسمى ب (النحن).

وتشكل السلطة الممثلة في القبيلة وحدة اجتماعية وسياسية، تضمن بقاء الفرد واستمراره في ظل الظروف البيئية القاسية التي عرفت بها شبه الجزيرة العربية، "وكانت القبيلة في العصور القديمة تمثل المرحلة الأولى من مراحل التنظيم الاجتماعي والسياسي"[2]، فالانتماء إلى القبيلة والتعصب لها ما هو إلا حاجة اقتضتها الظروف البيئية المحيطة، ودعت إليها القبيلة امتثالا للعقد الاجتماعي القائم بيت الأفراد والسلطة/ القبيلة، وتمخض عن هذا العقد الاجتماعي التزام فني، لذا كان لزاما على الشاعر على اعتبار أنه صوت القبيلة - فهو بمقام السلطة الإعلامية في يومنا هذا - أن يسخر نتاجه الشعري بغية حفظ هيبة قبيلته، ورفع شأنها بين القبائل، والتنديد بأعدائها، لذا طغى الفخر الجماعي المزوج بالحماسة على الخطاب الشعري الجاهلي عامة، والمفضليات خاصة[3].

---

1- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص30.

2- النص، إحسان، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، ص55.

3-انظر: المفضلية22، والمفضلية40، والمفضلية50، والمفضلية51، والمفضلية54، والمفضلية60، والمفضلية62، والمفضلية71، والمفضلية75، والمفضلية83، والمفضلية 94، والمفضلية97، والمفضلية98، والمفضلية99، والمفضلية104، والمفضلية121، والمفضلية124.

ولم تكن الأغراض الشعرية الأخرى كالغزل والهجاء بمنأى عن الطابع القبلي الذي اتسم به غرض الفخر الجماعي؛ إذ إنها اتخذت طابعا جماعيا، وإن بدت في ظاهرها أغراضا ذاتية تدور في فلك الفردية وتفضي إليها، وكأن تلك المشاعر الفردية تنطوي على مشاعر جماعية تدور في فلك النظام المتعالي وتعبر عنه، وبذلك أضحت ذاتية الشعراء ذاتية جماعية؛ فهم بذلك "يعبرون عن موقف جماعي اقتضته طبيعة البيئة التي عاشوا فيها، ويصدرون عن ذاتية متأثرة بوضع القبيلة في حلها وترحالها"[1].

فما يبدو فرديا في ظاهره هو جماعي في العمق، إذ يعلو صوت القبيلة في أعماق الشاعر ولا يغدو سوى صدى لها، يتحدث بلسانها ويبث أفكارها التي تتردد في أعماقه، وفي هذا السياق أطلق كارل يونغ على ذلك الجزء من النفس الجماعية القابعة في أعماق الذات لفظة "القناع"، وذلك الجزء من وجهة نظره: "ليس إلا قناعا يخفي جزءا من النفس الجماعية ويعطي في الوقت ذاته وهما بالفردية؛ قناعا يدفع الآخرين ويدفعنا نحن إلى الاعتقاد بأن الكائن المعني فردي، في حين أنه في العمق يلعب ببساطة دورا تعبر معطيات وضرورات النفس الجماعية عن نفسها من خلاله"[2].

وبذا تتماهى الأنا في النحن وتذوب في بوتقتها؛ ومرد هذا التماهي في الذات الجماعية أو التشاركية إلى التنازع على البقاء والتمسك بأسباب الحياة في ظل الظروف البيئية العصيبة، ونتيجة لذلك أفضى المجتمع القبلي إلى احتدام العصبيات وإذكائها، ومن أهم مظاهر العصبية القبلية التي تمخضت

---

1- عبد الرحمن، عائشة، **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، ص41.
2- يونغ، كارل غوستاف، **جدلية الأنا واللاوعي**، ص62.

عن الانتماء القبلي الفخر بالقبيلة والاعتزاز بأمجادها، وبذلك تتجه جل الأغراض الشعرية التي تجود بها الذات الشاعرة إلى الجماعية وتتماهى الأنا في ظلها، وتمثل السلطة الذات التي تنتمي إليها الأنا، وتشكلها مجموع الأنوات الأخرى.

وعبر الشعراء عن انتمائهم إلى القبيلة وموافقتهم لها بصور شتى، اتخذت في أغوارها طابعا عصبيا يصب في مصلحة القبيلة ويدور في فلكها؛ كالفخر القبلي، والتنكيل بالأعداء، أو الفخر الذاتي في إطار الجماعة، وبذا تتساوى الأنا مع الذات الجماعية بل وتنصهر فيها، إذ يفخر الشاعر بذاته في إطار الجماعة/ القبيلة التي ينتمي إليها[1]، وتنذر الذات الشاعرة نفسها لدعم القبيلة والدفاع عنها، فهذا ربيعة بن مقروم يفخر بأخلاقه وصفاته الحميدة، في ظل فخره بقومه وشدة بأسهم في الحروب، إذ يقول:

| | |
|---|---|
| **وإنْ تَسْـــأليني فــــإني امْـــرُؤٌ** | **أهـينُ اللّئـــيمَ وأحْبُـــو الكَريمــــا** |
| **وأبْنـــي المَعـــالِيَ بالمَكْرُمـــاتِ** | **وأرْضـــي الخَليـلَ وأرْوِي النّــديما** |
| **ويَحْمَـــدُ بَـــذْلي لَـــهُ مُعْتَـــفٍ** | **إذا ذَمَّ مَـــنْ يَعْتَفيـــهِ اللّئيمـــا** |
| **وأجْــزِي القُــرُوضَ وَفــاءً بِهــا** | **بِبُؤسَى بَئيسَــى ونُعْمَــى نَعيمــا**[2] |

وفي هذا النص ملمح جلي لفخر الشاعر بذاته، وتأكيده على غلوائه في الشجاعة والإقدام؛ إذ استطرد في تعداد خلائقه وصفاته التي تشكل في نفسه مدعاة للمفاخرة والاعتداد بالنفس، فلا جرم أن الفخر الذاتي يمثل حاجة

---

1- انظر: المفضلية12، والمفضلية16، والمفضلية17، والمفضلية18، والمفضلية34، والمفضلية39، والمفضلية62، والمفضلية75.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص183، الخليل: الصاحب، وفسره ابن الأعرابي بأنه المختل ذو الحاجة، المعتفي: المعترض من غير مسألة، ببؤسى بئيسى...: أجزي صاحب الحسنة حسنة، وصاحب السيئة سيئة.

إنسانية يلح عليها الشعور بالرغبة في تحقيق الذات وإثبات فرديتها ، ففي تفرده في تلك الصفات الحميدة تتضخم أناه.

لكنه في غمرة انشغاله بالفخر بذاته واعتداده بنفسه لم يخرج عن دائرة القبيلة ولم يتعداها ، وإن بدا خطابه ذاتيا عبر تكراره لضمير المتكلم المفرد ، إذ عمد إلى سرد صفاته ومآثره، وهو بذلك يتمسك بمنظومة القيم التي تحقق التوازن في المجتمع وتصب في مصلحة الأفراد ، فهو يبذل نفسه لإعطاء المحتاج حتى يكف عن حاجته.

وعمد الشاعر إلى توظيف الأفعال المضارعة (أُهينُ، أَحْبو، أَبْني، أُرْضي، أُرْوي، أَجْزي)، ذات الصلة الوثيقة بدلالات الاستمرارية؛ في إشارة منه إلى أهمية تلك القيم وارتباطها ببقاء الأفراد واستمرارهم؛ إذ يشي ولوج الشاعر إلى تكرار الفعل المضارع باقتران القيم ببقاء القبيلة واستمرارها ووجودها ، ثم ما لبثت أنا الشاعر آن افتخرت بذاتها عبر سرد بطولاتها الفردية ، حتى انتقلت إلى ربط هذه الذاتية بالذات الجماعية:

**وقَــوْمي، فــإنْ أنــتَ كــذَّبْتَني     بِقَــوْلِيَ فاسْــألْ بِقَــوْمي عَليمـــا**[1]

ويربط الشاعر بين سجاياه وشهادة قومه له بها ، وفي ذلك إشارة إلى ارتباط القيم بمنظومة الحياة السائدة في المجتمع القبلي آنذاك؛ إذ تضمن تلك القيم الحفاظ على بقاء القبيلة واستقرارها ، وبذلك تتمكن الذات الشاعرة من إثبات وجودها في المجتمع عبر تمسكها بمنظومة القيم تلك، ثم ينتقل الشاعر إلى

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص183.

الفخر بقبيلته وشدة بأسهم، فما فتئ يصور بطولاتهم المتواصلة واقتحامهم غمار الحروب، ومن ذلك قوله:

**فَــدَارَتْ رَحانَــا بِفُرْسـانِهِمْ فَعَـادُوا، كَـأنْ لـم يكونـوا رَمِيمَـا**
**بِطَعْــنٍ يَجِــيشُ لــهُ عانِــدٌ وضَــرْبٍ يُفَلِّــقُ هامًـا جُثُومـا**
**وَأَضْــحَتْ بِتَــيْمَنَ أجســادُهُمْ يُشَــبِّهُها مَــن رآهــا الهَشِــيما**
**ولــولا فَوارِسُــنا مــا دَعَــتْ بِــذاتِ السُّــلَيْمِ تَمِــيمٌ تَميمـا**[1]

والشاعر هنا يتحدث عن يوم من أيام العرب التي أغار قومه فيها على أعدائهم، وهو يوم الكُلاب الثاني[2]، إذ يفخر بشدة بأس قومه في المعركة وبطشهم بأعدائهم، ويتجلى بوضوح ذوبان أنا الشاعر في بوتقة الذات الجماعية (النحن)، وما يثبت ذلك ولوج الشاعر إلى استخدام ضمير المتكلم الجماعي (رَحَانا، فَوارِسُنا).

وبذلك تتماهى الذات الشاعرة في الجماعة/ القبيلة، فالمتكلم هنا هو ضمير (نا) الدال على الفاعلين (الجماعة)؛ فقبيلة الشاعر هي من تحقق تلك الانتصارات على مر الأزمنة، إذ تفضي الظروف البيئية التي طبعت بها شبه الجزيرة العربية إلى إذكاء الصراعات بين القبائل على مواطن الكلأ، ومساقط الغيث، وما يسمى بالحمى، وذلك أظهر من أن يسلط الضوء عليه.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى ظهور أنا الشاعر متفردة عن الجماعة لوهلة مؤقتة، لكنها ما لبثت أن عادت إلى الاندماج مع الجماعة من جديد؛

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص184-185، عادوا رميما: صاروا عظاما بالية، يجيش: يفور لكثرته، العاند: ما عند من الدم، أي سال فلم يرقأ، الجثوم: جمع جاثم، وهو اللازم مكانه لا يبرح، تيمن: موضع، الهشيم: ما يبس وتكسر من ورق الشجر، ذات السليم: موضع كان به يوم من أيامهم.

2- انظر: عبد الرحمن، عفيف، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ص259.

ويعزى ذلك إلى تأكيد فكرة فناء الفردية وبقاء الجماعة؛ وذلك لأن يد الزمان تطال ما هو فردي، لكن الجماعة تجسد فكرة البقاء والاستمرار؛ "فالفرد عاجز على الاستمرار فيزيائيا عجزه عن تأكيد استمرارية القيم التي يؤمن بها، معنى بقائه الوحيد هو التوحد المطلق بين هويته ونظام قيمه وبين هوية قبيلته ونظام قيمها"[1]؛ فلا يمكن أن تفنى القبيلة بوصفها كلا جماعيا متأصلا عبر الزمان، فتغدو القبيلة أبقى من الفرد، وبذلك تتمسك الذات الشاعرة بغريزة الحياة من خلال انضوائها تحت لواء القبيلة وانتمائها إليها.

ومن البدهي القول إن الانتماء عماد النظام القبلي ونظامه السياسي والاجتماعي، ويقتضي ذلك الانتماء تأصيل مفهوم القوة الذي يضمن حماية القبيلة ووجودها وأفرادها من أي خطر محدق بها أو تهديد يلحق بحماها؛ فلا جرم أن أي تهاون يفضي بالضرورة إلى تفكك عرى القبيلة وتفتت أوصالها، لذا يسخر الشاعر نتاجه الشعري ليخلد بطولات بني قومه، بصورة تعكس تفانيه في سبيل بطولته، ومن ذلك فخر عَوْفِ بنِ عَطِيَّةَ بحسن صنيع قومه في الحروب التي أغاروا فيها على أعدائهم، إذ أنشأ يقول:

| | |
|---|---|
| **وأَبْلِغْ قَبائِلَ لَمِ يَشْهَدوا** | **طَحَا بِهِمُ الأَمْرُ ثُمَّ اسْتَدَارا** |
| **غَزَوْنا العَدُوَّ بِأَبْياتِنا** | **وراعي حَنيفةَ يَرْعَى الصّفارا** |
| **فَشَتَّانَ مُخْتَلِفٌ بَالُنا** | **يُرَعّي الخَلاءَ ونَبْغي الغِوارا** |
| **بِعَوْفِ بنِ كَعْبٍ وجَمْعِ الرِّبابِ** | **أَمْرًا قَوِيًّا وَجَمْعًا كُثارا** |
| **فيا طَعْنَةَ ما تَسُوءُ العَدُوَّ** | **وتَبْلَغُ مِنْ ذاكَ أَمْرًا قَرارا** |
| **فَلولا عُلالَةَ أَفْراسِنا** | **لَزَادَكُمُ القومُ خِزْيًا وعارا**[2] |

---

1- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص101.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص414-415، طحا بهم: اتسع بهم وذهب كل مذهب أي: حار، استدار: أخذهم بدوار، الصفار: النبت، الخلاء: الرطب من النبات، الغوار:

ويتجلى الفخر القبلي بشكل واضح في هذا النص، إذ يفخر الشاعر بقوة قومه وبطشهم بالأعداء، فالقوة وشدة البأس سجايا متأصلة في نفوس قبيلته، يشهد لها حسن صنيعهم أثناء خوضهم غمار الحروب من تنكيل بالأعداء وإلحاق العار بهم، وتتماهى ذاته في الذات الجماعية/ التشاركية؛ فالقبيلة هي ملجأ الشاعر وملاذه مما يهدد وجوده وبقاءه.

ولا شك أن منظومة الحياة السائدة في شبه الجزيرة العربية اقتضت تأكيد الدور الجماعي وأهميته في ثبات أركان النظام القبلي آنذاك، لذا شاعت روح الجماعة بوضوح في ثنايا هذه الأبيات، وانصهر كيان الذات الشاعرة/ الأنا في كيان الذات الجماعية/ السلطة، إذ تتضخم أنا الشاعر في ظل سرد بطولات الذات الجماعية والفخر بها؛ باعتبارها جزءا من تلك الذات المشكلة لهويتها وكيانها.

ويستطرد الشاعر في إشباع متطلبات أناه من خلال ذكر اسم القبيلة التي ينتسب إليها، والفخر بصنيعها وعزمها على الغوار على عكس القبائل الأخرى التي ينحصر اهتمامها على رعي الخلاء (يُرَعّي الخَلاءَ/ نَبْغي الغِوارا)، وبذا يتخذ قومه لأنفسهم مقام العزة والمنعة، في الوقت الذي يرضى غيرهم بمقام الذل والخضوع، كما تحقق الذات الشاعرة انتماءها إلى الذات الجماعية من خلال ولوجها إلى التحدث بضمير الجماعة التي تمثلها وتفتخر بانضوائها تحت

---

القتال، يقول: عدونا في سلوة يرعى الخلى ونحن نريد الغوار، فيا طعنة ما تسوء العدو: "ما": صلة وأراد: فيا طعنة تسوء العدو، القرار: ما يستقر لهم، علالة: جري يجي بعد الجري الأول.

لوائها، فقلما تتحدث الأنا العصبية بضمير المفرد في مقام الفخر القبلي (غَزَوْنا، بِأَبْياتِنا، بالُنا، نَبْغي، أَفْراسنا).

ومما لا غبار عليه أن الشاعر يستمد عزته ومنعته من عزة قبيلته ومنعتهم، التي حققتها بتأصيل قيمة القوة وربطها بشرط الوجود الإنساني، لذا تردد صوت الجماعة/ القبيلة في أعماقه، فيكون الشاعر بذلك لسان قبيلته يتحدث عن همومها وقضاياها كما يسجل مفاخرها وأمجادها، وفي هذا إثبات لذاته وإن بدت أناه ذائبة في بوتقة الجماعة في خطابه الشعري، وهو بذلك ينأى بنفسه عن كل شعور يفضي إلى القلق الوجودي ويهدد بقاءه.

وحسبنا أن نقول في هذا المقام إنه لا فكاك بين أنا الشاعر وقبيلته، ولا يعني انتماؤه لقبيلته والتحدث بلسانها أن تنصهر ذاته وتمّحى في بوتقة الجماعة؛ فكلا الطرفين مكمل للآخر، ولا غنى للقبيلة عن شعرائها الذين تشبثوا بقيمة الانتماء القبلي المتغلغلة في خلجات نفوسهم، وبذلك يكون للشاعر سلطة لا تقل في جوهرها عن سلطة القبيلة؛ فكما احتمى الشاعر بقبيلته احتمت هي به باعتباره لسانها والمتحدث بصوتها.

وبذا كان لا بد من وجود الأنا العصبية في الذات الجماعية/ القبيلة التي تضمن وحدة وتضافر أفرادها؛ سعيا لضمان أسباب البقاء، فإن اختل هذا التوازن اختل ذلك النظام بأسره، "وكل خروج عن هذا التضامن الجماعي يؤدي إلى تصدع كيان القبيلة الاجتماعي وتفكك وحدتها"[1]، ومن هنا غدت

1- النعيمي، أحمد إسماعيل (2012م)، **القبيلة في الشعر الجاهلي**، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع، ص189.

تلك المصلحة المشتركة مبعثا للانتماء، وإذكاء للوعي العصبي بين أفراد القبيلة.

ولا شك أن القوة وحدها لم تكن كافية لضمان أسباب البقاء في تلك البيئة الصحراوية القاسية، بل كان لزاما على الأفراد الامتثال لقيم الصحراء المرتبطة بالكرم ونجدة المنكوبين؛ إذ تحقق منظومة القيم تلك التوازن بين الأنا والآخر على اختلافه، فينطوي انتماء الأنا للسلطة -المنبثق عن الوعي العصبي- في كنهه على شروط وجودية وإنسانية واجتماعية، ولعمري أن النسق القيمي لعب دورا بارزا في ملء شقوق الحياة التي تفضي إليها عوامل الإقفار والجدب؛ لذا تهافت بعض الشعراء إلى الإعلاء من شأن تلك القيم، والفخر باتسام قبائلهم بها كقيم الكرم والبذل والعطاء واتخاذها منظومة حياة؛ إذ تنطوي قيمة الكرم على فكرة الانتصار لعوامل البقاء، وبذلك "يصبح الكرم سلاحا في مواجهة عوامل الفناء، وانتصارا للحياة أمام غوائل الدهر وسطوة الزمن"[1]، فها هو ذا سلامةُ بنُ جَنْدَلٍ يفخر بجود قومه وكرمهم، إذ يقول:

**إنـي وَجـدتُ بَنـي سَـعْدٍ يُفَضِّلُهُمْ — كلُّ شِهابٍ علـى الأَعْداءِ مَشْبوبِ**

**قـومٌ، إذا صَرَّحَتْ كَحْل، بُيوتُهُمُ — عِزُّ الـذَّليل ومَـأوى كـلِّ قُرْضُوبِ**

**يُنْجِـيهِمُ مِـن دَواهــي الشَّــرِّ إنْ — صَبْرٌ عليها وقِبْصٌ غيرُ مَحْسُوبِ**

**كُنَّــا نَحُــلُّ إذا هَبَّــتْ شَــآمِيَةٌ — بكلِّ وادٍ حَطيبِ الجَـوْفِ مَجْدوبِ**

**شـيبِ المَبَـارِكِ مَدْروسٍ مَدافِعُـهُ — هابي المَراغِ قليلِ الوَدْقِ مَوْظوبِ**

---

1- منصور، حمدي محمود (2010م)، **قراءة في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان: دار الفكر، ص50.

**كُنّــا إذا مــا أتانــا صــارخٌ فَـزِعٌ      كان الصَّراخُ له قَرْعَ الظّنابيبِ**[1]

وعند استكناه هذا النص الشعري ومحاولة كشف أستاره، يتجلى لنا انصهار الذات الفردية تماما في بوتقة الكل/ الجماعة، إذ يفخر الشاعر بقبيلته "بني سعد" وبالكرم الذي عرفت به، إذ اتخذت من قيم الكرم والعطاء منهج حياة، اتبعته في ظل قسوة ظروف الحياة في تلك البيئة الصحراوية التي تطالها يد الجدب والقفر.

وتستمر الأنا في الذوبان في إطار الذات الجماعية/ القبيلة؛ فعمد الشاعر هنا إلى توظيف ضمير الجماعة (نا)؛ فهو بذلك ينسب كل فخر إلى الذات الجماعية/ التشاركية التي ينتمي إليها، فلا تؤثر عوامل الجدب والقفر في تمسك قومه بقيم الصحراء التي تتصل بعوامل البقاء وتسهم في إرساء دعائمه؛ فالفخر مرتبط بتحقيق الشرط الإنساني المتجسد في أسباب الوجود، ولا شك أنه منبعث من الوعي العصبي الذي يرتبط بمشروع إنساني سامٍ، تتحقق به مصلحة الفرد/ الذات الشاعرة، ومصلحة الجماعة/ القبيلة.

ويتحقق ذلك المشروع الإنساني بتحدي عوامل البيئة المقفرة، عبر قيم الكرم والبذل والعطاء التي تحققها القبيلة، ولا غرابة في أن يكون ذلك مدعاة لفخر الذات الشاعرة؛ فوجودها مرتبط بقوة القبيلة وبقائها، إذ تتمسك

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص123-124، الشهاب: الشعلة الساطعة من النار وأراد هنا الرجل الماضي في أمره، مشبوب: مقوى، صرحت: خلصت فليس فيها شيء من الخصب، كحل: السنة الشديدة المجدبة، قرضوب: الفقير، أزمت: عضت، القبص: العدد الكثير، شآمية: ريح الشمال وهي من ناحية الشام، حطيب الجوف: كثير الحطب، المجدوب: المعيب المذموم، المبارك: أراد بها الوادي كله لا مبارك الإبل وحدها وجعلها شيبا لبياضها من الجدب والصقيع، المدافع: مجاري الماء، مدروس: درست آثارها وغطاها التراب لبعد عهدها بالماء، هابي المراغ: منتفخ التراب لم يتمرغ عليه بعير، الودق: المطر، موظوب: واظبت عليه السنون والجدب، الصارخ: المستغيث، الصراخ: الإغاثة، الظنبوب: حرف عظم الساق ويقال قد قرع ظنبوبه لهذا الأمر أي عزم عليه.

الذات الشاعرة بغريزة الحياة التي تتحقق عبر بلورة قيم المجتمع والإعلاء من شأنها، كما تخطت عامل الزمن الذي يهدم كل ما هو فردي من خلال ذوبانها في الكل/ الجماعة، وبذلك تنتصر غريزة الحياة لدى الشاعر، ويفضي ذلك إلى انقشاع الغمة التي تختلج كوامن نفسه.

وقد يفخر الشاعر بتمسكه بالقيم الحميدة، وقيامه بحق قبيلته، حتى صار له ذلك جبلة وطبيعة، إذ يبذل نفسه وماله في سبيل تحقيق واجبه تجاه قبيلته، يقول ضَمْرةُ بنُ ضَمْرَةَ النَّهْشَلِيُّ:

**وطارِقِ لَيْلٍ كُنْتُ حسمَ مَبيتِهِ ... إذا قَلَّ في الحَيِّ الجَميعِ الرَّوافِدُ**

**وقُلتُ لهُ: أهْلًا وسَهْلًا ومَرْحَبًا ... وأكْرَمْتُهُ حتى غَدا وهْوَ حامِدُ**

**وما أنا بِالسَّاعي لِيُحرِزَ نفسَهُ ... ولكنَّني عن عَوْرَةِ الحَيِّ ذائِدُ**

**وإنْ يِكُ مَجدٌ في تَميمٍ فإنَّهُ ... نَماني اليَفاعُ نَهْشَلٌ وعُطارِدُ**[1]

وعند النظر في هذا النص يتجلى لنا اندغام الفخر الذاتي في إطار الفخر القبلي، لتتجلى فردية الذات الشاعرة في الأفعال التي تنطوي على الذاتية؛ إذ عمد الشاعر إلى نسبة الأفعال إلى ذاته، ويتجلى ذلك بوضوح في شيوع ضمير المتكلم الفردي في ثنايا هذا النص (قُلْتُ، أَكْرَمْتُه)، وتتضخم أنا الشاعر من خلال افتخاره بالقيم المرتبطة بالكرم والعطاء التي يتمتع بها، وقيامه بحق قبيلته.

فما فتئ يصور اتباعه للنسق القيمي والأخلاقي السائد في المجتمع، فمنظومة القيم تلك متجذرة في الأرض الجاهلية، وترقى إلى عهود عميقة الغور

---

[1]- الضبي، محمد بن المفضل، **المفضليات**، ص326، حم مبيته: قصد مبيته والحم: القصد، الحي الجميع: الكثير، الروافد: جمع رافد والرفد المعونة، يحرز: يحفظ ويصون، ويقصد: لا أجعل كبر همي إحراز نفسي، ولكنني أحامي عن حيي وأذود عنهم عدوهم، نماني: رفعني.

في تاريخنا العربي، إذ يعج خطابهم الشعري بمظاهر امتثالهم للنسق القيمي والأخلاقي الذي يحقق لهم شرطهم الإنساني والوجودي.

وتتحسس الذات الشاعرة مجدها وعظمتها من خلال تحقيقها للشرط الإنساني والقيمي المستمد من النسق الأخلاقي السائد في المجتمع القبلي، فبذا ينتقل فخر الذات الشاعرة من الفردية إلى الجماعية؛ إذ تنسب مجدها وأفعالها إلى قبيلتها، فتنصهر الأنا في بوتقة الذات التشاركية المشكلة لهويتها ووجودها، "فلا تتجسد (الأنا) إلا من خلال (النحن)، ولا يكون لجهد الشاعر في إطاره إلا أن ينصب في مجرى الحدث القبلي، وينغمر فيه انغمارا"[1]، إذ يجد الشاعر في انتمائه القبلي الخيار الأمثل لتحقيق ذاته ووجوده؛ ففي إطار الجماعة يتمكن الفرد الجاهلي من تحقيق شرط وجوده الإنساني وضمان بقائه، وهذا ما يعلل سيطرة الهو على أنا الشاعر في ظل انتمائه للذات الجماعية.

ولا ترى الذات الشاعرة وجودا حقيقيا لها خارج نطاق السلطة/ القبيلة؛ ففخر الشاعر بنفسه الذي مبعثه امتثاله لمنظومة القيم السائدة في مجتمعه لا ينحصر في إطار ذاته، إذ لم يسع لإثبات ذاته في إطارها الفردي، بل كان جل اهتمامه أن يظفر بالذات الجماعية؛ فمن خلالها يتمكن الشاعر من تحقيق مشروعه الإنساني، وينطلق إثبات ذاته من الذات الجماعية التي ينتمي إليها؛

---

1- الجادر، محمود عبد الله (1986م)، الشاعر العربي قبل الإسلام وتحديات العصر، **المورد**، 15 (2): ص8.

فلهذا "شكلت العصبية محور التوازن الأخلاقي والروحي للذات في صراعها مع الآخر القبلي من جهة، ومناخ الجدب وعقم الحياة من جهة أخرى"[1].

وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى أن انتماء الأنا للسلطة الممثلة في القبيلة في النظام القبلي لا يعزى فقط إلى تلك المصلحة المتبادلة بين الطرفين "الفرد/ السلطة"، والمرتبط ببقائه المادي، بل يرتبط ارتباطا وثيقا بوجوده المعنوي؛ فالقبيلة هي هوية الإنسان الجاهلي، والمشكلة لذاته.

وبهذا يعد الفخر أحد أهم مظاهر انتماء الأنا إلى الآخر/ السلطة؛ ومرد هذا الانتماء الذي أملته الظروف البيئية والاجتماعية، والوعي العصبي الذي تمخض عنه إلى ضرورة تحقيق الشرط الإنساني المتمثل في الحفاظ على أسباب البقاء، وتمسك الذات الشاعرة بغريزة الحياة المتحققة في البقاء ضمن إطار الجماعة التي تضمن له أسباب الاستمرار، وتحفظه من مزالق الصحراء وقسوة ظروفها؛ إذ وجد الإنسان الجاهلي نفسه محاطا بصراعات مطردة تتصل بالبقاء والوجود.

لذا تحتم عليه أن يعيش قلقا وجودا أبديا، إزاء ما يترصده من مهالك، في ظل معطيات البيئية المحيطة به؛ ولذلك لم يخل شعره من الافتخار بأخلاق قومه المتمثلة في قيمتي القوة والعطاء التي صورها أيما تصوير، إذ استغل الشاعر صوته الإعلامي من أجل تقديس قيم الصحراء التي تمسك بها هو وأبناء جلدته مفتخرا بالنسق القيمي السائد، وبذا تزداد أناه تضخما في إطار الذات الجماعية/ السلطة الممثلة في القبيلة.

---

1- عشا، علي مصطفى (2007م)، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، 82، ج3: ص528.

# المبحث الرابع

# قلق الآصرة القبلية/ عزلة الأنا عن الآخر

على الرغم من الأثر الذي تركه الانتماء القبلي وما تمخض عنه من وعي عصبي ظاهر في النتاج الشعري الجاهلي، كان معظم ما جاشت به صدور الشعراء من وحي الانتماء والعصبية القبلية؛ فصوت القبيلة هو الصوت السائد في خطابهم الشعري، إلا أن هذه القاعدة لا تطلق على اطرادها؛ فقد ينشأ صراع بين الأنا والآخر/ السلطة، لأسباب متباينة، يفضي إلى اضطراب الأنا وعزلتها، فيحدث شرخ في الرابطة القبلية، وتبدأ الآصرة القبلية بالتصدع من قبل الآخر/ السلطة.

ولعل أبرز ما يطالعنا من المأساة التي تتكبدها الأنا/ الذات الشاعرة هي تلك التي تتعلق بوجودها ومكانتها في ظل السلطة الحاكمة، فلا يكون منها إلا أن تشعر بالخذلان والأسى إثر الظلم الذي ذاقته على يد القبيلة؛ كعدم قيامها بواجبها تجاه أفرادها كما ينص العقد الاجتماعي القائم بينهم، ومن ذلك ما قاله أُفْنونُ التَّغْلِبيُّ في لوم قبيلته التي لم تتحمل ديات من قتلهم:

| | |
|---|---|
| أَبْلِغْ حُبَيْبًا وخَلِّلْ في سَراتِهِمُ | أنَّ الفُؤادَ انْطَوَى مِنْهُمْ عَلَى حَزَنِ |
| قَدْ كُنْتُ أَسبِقُ مَنْ جارَوْا على | مِنْ وُلْدِ آدَمَ ما لم يَخْلَعوا رَسَني |
| فَالُوا عَلَي ولم أَمْلِكْ فَيالَتَهُمْ | حتى انْتَحَيْتُ عَلَي الأَرْساغِ والثُّنَنِ |
| لو أنني كُنْتُ مِنْ عادٍ ومِنْ إرَمٍ | رُبِّيتُ فيهِم ولُقْمانٍ ومِنْ جَدَنِ |

**لمـا فَـدَوْا بـأخيهم مِـنْ مُهَوِلَـةٍ      أخا السَّكونِ ولا جاروا على السُّنَنِ[1]**

يعتب الشاعر على قومه بسبب خذلانهم إياه؛ إذ لم يتحملوا ديات من قتلهم وتخلوا عنه، فلم يكن منه إلا أن يُذكرهم بما قدمه في سبيل قبيلته من دفاع عن أحسابهم، وينكر عليهم تفضيلهم شخصا آخر من قبيلة أخرى (أخا السكون) عليه، ونصرتهم له.

ويبدو أن هناك رغبة تستثير اللاوعي وتصر على الشاعر بأن يبلغ قومه بما يؤرقه ويحزنه، إذ استحضر شخصا آخر يبلغهم بذلك؛ فهو ينأى عن مخاطبتهم بشكل مباشر، وفي ذلك تتضخم أناه التي لم ترغب أن تكشف بشكل مباشر عن انهزامها وضعفها أمام الآخر/ السلطة (أَبْلِغْ حُبَيْبًا)؛ إذ طلب الشاعر من ذلك الشخص أن يخبر قومه بالحال التي آل إليها إثر تخليهم عن نصرته، ويتجلى في ذلك انسلاخه عن قبيلته، فلم يقل قومي أو قبيلتي ولم ينسب نفسه إليهم، وكأنه يعلن انفصاله عنهم.

ومع ذلك فلا يعد هذا الانفصال تمردا على قبيلته أو خروجا عنها؛ لأنها هي من أحدثت هذا الشرخ في الرابطة القبلية الذي أفضى إلى حدوث قلق في انتماء الشاعر: فالآخر/ القبيلة هو سبب ظلم الأنا/ الذات الشاعرة وعزلتها، إذ إنها لم ترتكب جنحا في حقها تستحق عليه التملص من نصرتها وحمايتها،

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص262، حبيب: قبيلة أفنون وهم بنو حبيب بن عمرو بن غَنْم بن تغلب، سراتهم: خيارهم، خلل فيهم: اجعل بلاغك يتخللهم، وفي البيت الثاني: كنت أسبق من جاراهم ففاخرهم وفاخروه ومن طلب مغالبتهم، ما لم يهملوني ويتخلوا عني، وكنى عن هذا بخلع الرسن، فالوا علي: أخطاوا علي في رأيهم، انتحيت: اعتمدت، الأرساغ: جمع رسغ، الثنن: جمع ثنة وهي الشعر في مآخير الحوافر. يريد لما أخطأوا في أمري وأصروا قصدت أراذل الناس، جدن: اسم قبيلة باليمن، بأخيهم: أراد نفسه، من مهولة: من أجل مصيبة هائلة، اخا السكون: رجل من السكون كان أسيرا عند قوم أفنون والسكون قبيلة من كندة باليمن بالغ في ذكر تبرئتهم منه وجفائهم له.

فلا غرو في أن "القبيلة غالبا ما تبدأ بعدائها وتنكرها وظلمها، فيضطر الفرد إلى رد العدوان ودفع الظلم"[1].

وتتجلى الذات الفردية في ثنايا النص (كُنْتُ، عَلَيَّ، أَمْلِكْ، انْتَحَيْتُ، رُبّيتُ، لو أنّني كُنْتُ)، إذ لم يعمد الشاعر إلى استخدام الأفعال الدالة على الجماعة (نحن)؛ في محاولة من أناه رفض موقف الآخر الذي نأت بنفسها عنه، ولم تعلن انضواءها تحت لوائه، ويبدو أن الذات الشاعرة لم تحفل كثيرا بذلك الآخر/ السلطة؛ إذ تجلت في هذا النص ثنائية الأنا والآخر من خلال ولوج الشاعر إلى استخدام الأفعال الدالة على الذات الفردية في مقابل الأفعال الدالة على الذات الجماعية/ الآخر (سَراتهم، جارَوْا، لم يَخْلَعوا، قالوا، فَدَوْا).

ويستنكر الشاعر نصرة قومه للغريب (أخا السكون)، ويقول مستنكرا إنه لو كان من الأقوام الأخرى التي بادت لما قاموا بفعلتهم تلك، وفدوه بشخص آخر من قبيلة أخرى، فكان الأجدر بهم أن ينصروا أبناء جلدتهم ومن يربطهم به رابطة الدم والنسب.

وتتضح في هذا النص العزلة النفسية للذات الشاعرة التي أفضت إلى قلق الانتماء الذي يتمخص عنه لا محالة تصدع في الآصرة القبلية، فموقف الآخر/ القبيلة غير مرض لأنا الشاعر، إذ ينطوي في كنهه على تعسف لافت للنظر؛ فقد آثر الآخر نصرة من هو خارج عن إطار القبيلة، ولا يمت لها بصلة، على من ينتمي إليها بأقوى رابط؛ ألا وهو رابط الدم، فما كان من الأنا إلا أن تشعر بالأسى والخذلان تجاه الآخر/ القبيلة.

---

[1]- عمارة، إخلاص فخري، **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ص232.

ثم ينتقل الشاعر إلى مخاطبة قومه بشكل مباشر، بل ويستطرد في طرح الأسئلة التي تنطوي في جوهرها على دلالات الاستنكار والسخرية؛ ففي ذلك يقول:

**سَأَلْتُ قَوْمي وقَدْ سَدَّتْ أباعِرُهُمْ ... ما بَيْنَ رُحْبَةَ ذاتِ العِيصِ والعَدَنِ**

**إذ قَرَّبوا لابْنِ سَوَّارٍ أباعِرَهُمْ ... للهِ دَرُّ عَطاءٍ كانَ ذا غَبَنِ**

**أنّى جَزَوْا عامرًا سُوأى بِفِعْلِهِمُ ... أم كيفَ يَجْزُونَني السُّوأى مِنَ الحَسَنِ**

**أم كيفَ يَنْفَعُ ما تُعطي العَلوقَ بهِ ... رِئْمانُ أَنْفٍ إذا ما ضُنَّ باللَّبَنِ[1]**

يستهجن الشاعر فعل قومه إذ سألهم أباعر - وهي الإبل - ولكنهم خيبوا أمله، وأعطوها لابن سوَّار ولم يضنوا عليه بها، ويتعجب بأسلوب يَغَص بالسخرية والتهكم "لله در عطاء كان ذا غبن"، ويقصد أن هذا العطاء ذهب سدى؛ إذ ذهب لغير أهله، كما يأخذ عليهم مقابلة الإحسان بالإساءة.

وفي ذلك اختلال في منظومة القيم السائدة في مجتمع شبه الجزيرة العربية، الأمر الذي يفضي بدوره إلى حدوث اضطراب في النسق القيمي السائد آنذاك، ويؤتي هذا الاختلال ثماره في تصدع الروابط القبلية وزعزعتها؛ فالمعول عليه في ضمان الاستقرار والبقاء هو التمسك بمنظومة القيم تلك.

ثم عمدت الذات الشاعرة إلى أسلوب التشبيه؛ للتخفيف من التوتر الذي يعتري النفس ويؤرقها؛ إذ يشبه الشاعر مواقف قبيلته معه ومع بني عامر بالناقة

---

[1] - الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص262-263، السؤال هنا: الاستعطاء، رحبة: رحبة صنعاء، العيص: الشجر الملتف النابت بعضه في أصول بعض، العدن: أراد مدينة عدن، إذ قربوا: متعلق بقوله "سألت"، الغبن: ضعف الرأي، عامر: هم بنو عامر بن صعصعة، السوأى: مقابل الحسنى. وهو يعجب من قومه أن عاملوا بني عامر بالسوء في مقابل جميل فعلهم، العلوق: الناقة تعطف على ولدها ولا تدر عليها بلبنها، الرئمان: مصدر، رئمت الناقة ولدها إذا عطفت عليه.

التي تعطف على ولدها، ولكنها لا تدر عليه بلبنها، فلا تحفل أنا الشاعر بالآخر كثيرا، ويشي ذلك باضطراب الأنا وعزلتها النفسية إثر قلق الآصرة القبلية وتصدعها؛ فمواقف الآخر/ السلطة غير مرضية للذات الشاعرة، فهو من شرع في تدمير الآصرة القبلية وأحدث شرخا فيها.

وقد يفضي التشقق والنزاع بين أبناء القبيلة الواحدة إلى تصدع في الرابطة القبلية، ينطوي بدوره على زعزعة الاستقرار وإشاعة القلق على المصير الجماعي بين أبناء القبيلة، ففي ذلك يقول جابِرُ بنُ حُنَيّ التَّغْلِبِيُّ:

**لِتَغْلِبَ أَبْكي إذْ أثارَتْ رِماحُها غَوائِلَ شَرّ بَيْنَها مُتَثلِّمِ**
**وكانوا هُمُ البانينَ قَبلَ اخْتلافِهِم ومَنْ لا يَشِدْ بُنيانَهُ يتَهَدَّمِ**[1]

تبدو حالة الأسى والحزن التي يعيشها الشاعر جلية في هذا النص؛ إذ أظهر حزنه على الفرقة التي حلت بأبناء قومه، وتشتت أمرهم بعد ما كانوا مثلا في الاتحاد والمنعة والعزة، فنتج عن تلك الحال شعور الأنا/ الذات الشاعرة بالخذلان إثر التصدع الذي أصاب الرابطة القبلية، لذا عمد الشاعر إلى توظيف فعل البكاء؛ ليعبر عن حزنه على ما آلت إليه حال قومه من تشتت وفرقة بعد الوحدة والمنعة.

كما بدأ هذا النص بشبه الجملة "لتغلب" وقدمها على فعل البكاء "أبكي"، ويشي ذلك بدلالة قابعة في الأعماق؛ إذ تتعلق شبه الجملة بحدث البكاء، وذلك يأتي بكل ما بدوره أن يعمق المعنى ويكشف دلالاته، وهذا ما يطلبه اللاوعي لدى الشاعر الذي يتمنى لو عاد قومه إلى الحال التي كانوا عليها من عزة ورفعة واتحاد.

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص210.

وقد تتحول عزلة الذات الشاعرة إلى تمرد وخروج عن السلطة/ القبيلة، بل ومهاجمتها، كما نجد عند الشّنفرى، إذ يقول:

**قَتَلْنا قتيلًا مُهْدِيًا بِمُلَبِّدٍ ... جِمارَ مِنًى وَسْطَ الحَجيجِ المُصَوِّتِ**

**جَزَيْنا سَلامانَ بنَ مُفْرِجَ قَرْضَها ... بما قَدَّمَتْ أيديهِمُ وأَزَلَّتِ**

**وهُنِّئَ بي قومٌ وما إنْ هَنأْتُهُمْ ... وأصبحتُ في قومٍ وليسوا بِمُنْيَتي**

**شَفَيْنا بِعَبْدِ اللهِ بَعْضَ غَليلِنا ... وعَوْفٍ لدى المَعْدى أوانَ اسْتَهَلَّتِ**

**إذا ما أَتَتْني مِيتَتي لم أبالِها ... ولم تُذْرِ خالاتي الدُّموعَ وعَمَّتي**[1]

كان الشنفرى أسيرا عند قوم بني سلامان وهو صغير، فكبر وظن أنهم قومه، فعلم بعدئذ بحقيقة الأمر وخرج عنهم، وتوعدهم بأن ينتقم منهم، وخاصة من قاتل أبيه (حرام بن جابر) الذي قتله فعلا (قَتَلْنا قَتيلاً مُهْدِيًا)، ويتجلى في هذه الأبيات الذات الفردية المتمردة التي انتقلت من مرحلة الاغتراب النفسي والعزلة، إلى مرحلة التمرد والخروج عن القبيلة.

وفي هذا الخطاب الشعري ولج الشاعر إلى تعظيم ذاته باستخدام ضمير الجماعة (قَتَلْنا، جَزَيْنا، شَفَيْنا)، وإن دلت هذه الأفعال على صيغة الجماعة في الظاهر، إلا أن دلالة الفردية قابعة في أعماقها، وتتضخم تبعا لذلك أنا الشاعر

---

[1]- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص111-112، مهديا: محرما ساق الهدي، بملبد: بمحرم لبد رأسه أي جعل في رأسه شيئا من صمغ ليتلبد شعره. يريد: قتلنا رجلا محرما برجل محرم، جمار منى: أي عند الجمار، المصوت: الملبي، سلامان بن مفرج: هم الذين أسروه فداء ومنهم حرام بن جابر قاتل أبيه، أزلت: قدمت، ويريد في "وهنئ بي قوم...": هنئ بي بنو سلامان حين أخذوني في الفدية وما انتفعوا بي، بمنيتي: ليس هؤلاء القوم ممن أحب وأتمنى وهناك رواية أخرى لأحمد بن عبيد إذ يقول: بمنبتي: أصلي وعشيرتي، الغليل: حرارة العطش إلى القتل، عبد الله وعوف: من بني سلامان بن مفرج، المعدى: موضع العدو، والمراد ساحة القتال، أوان استهلت: في الوقت الذي ارتفعت فيه أصوات الحرب.

وتبلغ أقصى ذروتها، فلا شك أن الآخر هو سبب عزلة الأنا وتمردها، فقد "فَقَدَ الشنفرى توازنه الاجتماعي مع قبيلته، حتى صار لا يقام له وزن"[1].

كما يتجلى في هذا النص العداء الذي أظهرته الأنا للآخر؛ فقد انتقلت من طور العزلة والغربة النفسية إلى طور التمرد والمقاومة، إذ تحاول الذات الشاعرة أن تلبي رغبة اللاشعور في الانتقام من ذلك الآخر واسترداد حقها المهدور من قبله، كما يتجلى في البيت الأخير الاغتراب الحقيقي الذي تعيشه الأنا فعزلتها بينة جلية؛ إذ لا يوجد من يبكي على الشاعر بعد موته، ويشي ذلك بانقطاع صلته بمن حوله وبكل ما يصله بأسباب الحياة.

إن التمسك بمنظومة القيم يشكل جزءا لا يتجزأ من النسق الثقافي السائد في مجتمع شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي، كما تسهم في تكوين بنية النظام المتعالي الذي يشمل عناصر متشابكة من القيم الاجتماعية والعادات والتقاليد[2]، وترتبط منظومة القيم بالوجود وأسباب البقاء والاستمرار؛ فقد كان الفرد الجاهلي محاطا بصراعات الوجود والحياة والموت.

لذا حتمت عليه الظروف البيئية أن يتمسك بتلك القيم ويقر بها، ولا شك أن فكرة النسق القيمي تنطوي على مفاهيم الخير وتحقيق مصالح الآخرين، ومع هذا فقد خضعت القيمة إلى ما يسمى بالنسبية، ولم تكن هذه النسبية في القيمة ذاتها، بل بالنظرة إليها، فقد تختلف هذه النظرة بحسب ما تخلفه تلك القيمة من نتائج[3].

---

1- أمين، أحمد (1952م)، **الصعلكة والفتوة في الإسلام**، القاهرة: دار المعارف للطباعة والنشر، ص32.

2- انظر: برقاوي، أحمد، **الأنا**، ص18.

3- انظر: بوبعيو، بوجمعة، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، ص25.

ولا شك أيضا أن تمسك الجاهلي بالقيم وحرصه على تطبيقها يؤتي ثماره في رفع مكانته وعلو شأنه بين أفراد قومه؛ فالمعول عليه في تحقيق الذات هو التمسك بتلك القيم وتمثلها؛ وذلك لأن "الجاهلي تحكمه معايير اجتماعية لها التأثير البالغ في الرفع من شأن الفرد أو الجماعة، حين يجيد تطبيق تلك القيمة"[1]، وبذا تمثل القيم تحقيقا للذات في إطار الجماعة؛ إذ يضمن الفرد بتمثلها خلوده المعنوي المتمثل بأدائه لواجباته تجاه الآخر/ القبيلة؛ فلا شك إذن أن النسق الثقافي السائد المرتبط بمنظومة القيم جزء لا يتجزأ من هوية الذات، ففي ابتعاد الذات عنها فقد لهويتها وكيانها.

ويؤدي غياب الجانب القيمي والأخلاقي في المجتمع وانهياره إلى تصدع الرابطة القبلية بين الفرد والقبيلة، ويفضي هذا التصدع لا محالة إلى عزلة الأنا/ الذات الشاعرة واغترابها دون الإخلال في النظام القبلي، لكن لا بد من أن يحدث قلق الآصرة لدى الذات الشاعرة قلقا في الانتماء، وعبر بعض الشعراء عن الصراع القيمي بين الأنا والآخر/ القبيلة فيما جادت به قرائحهم، وفي خطابهم الشعري تصر الأنا على التمسك بالقيم وتمثلها، ولكن نظرة الآخر لهذه القيم تتسم بالضبابية؛ نظرا لنسبية القيم والمنظور الذي ترى به من خلاله.

والخطاب الشعري في المفضليات حافل بذلك الصراع القيمي بين الأنا والآخر/ القبيلة[2]، الذي يمثله صوت العاذلة التي "تمثل القيم النقيضة للقيم

---

1- المرجع نفسه، ص27.

2- انظر: المفضلية1، والمفضلية21، المفضلية29، المفضلية104، والمفضلية59، المفضلية110، المفضلية127.

التي يريد أن يؤسسها الوعي الشعري، قيم الكينونة السائدة في البيئة الجاهلية"[1]، ومن ذلك قولُ المُرَقّشِ الأصغرِ:

**آذَنَــتْ جــارَتي بِوَشْــكِ رَحيــلِ ... بــاكِرًا جــاهَرَتْ بِخَطْــبٍ جَليــلِ**
**أَزْمَعَــتْ بــالفِراقِ لمّــا رَأَتْنــي ... أتْلِــفُ المــالَ لا يَــذُمُّ دَخيلــي**
**اِربعــي، إنّمــا يَريبُــكِ مِنــي ... إِرْثُ مجــدٍ وَجِــدُّ لُــبٍّ أَصــيلِ**
**عجبًــا مــا عَجِبْــتُ للعاقــدِ المــا ... لِ ورَيْــبُ الزمــانِ جَــمٌّ الخُبــولِ**
**ويُضِــيعُ الــذي يصــيرُ إليــه ... مــن شَــقاءٍ أو مُلْــكِ خُلْــدٍ بَجيــلِ**
**أَجْمِــلِ العَــيْشَ إنَّ رِزْقَــكَ آتٍ ... لا يَــرُدُّ التَّرْقيحُ شَرْوى فَتيلِ**[2]

وفي هذا النص الشعري تمثل العاذلة (جارتي) صوت القيم النقيضة للقيم التي تؤسس لها الذات الشاعرة، وصوت العاذلة في هذا النص نابع من جسد الآخر/ القبيلة، "ويمثل الآخر هنا منطق العقلنة والوجود الجماعي"[3]، التي تدعو الشاعر إلى التخلي عن القيم التي تتمسك بها أناه وتسعى إلى تحقيقها خوفا من الاندثار؛ فالكرم قد يفضي إلى الحاجة بحسب نظرة الآخر لهذه القيمة، إذ تمخض ذلك عن نظرية نسبية القيم التي أشرنا لها سابقا.

لكن أنا الشاعر (الأنا المثالية/ Ideal Ego) ترفض التخلي عن تلك القيمة؛ لأنها تنطوي على وجوده ووجود من حوله، والذات الشاعرة بذا تعكس

---

1- الجهاد، هلال، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ص187.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص250-251، آذنت: أعلمت، الوشك: السرعة، أزمعت: عزمت، دخيلي: من يدخل إلي. يريد أنه يتلف المال لئلا يذمه ضيفه ونحوه، اربعي: أمسكي واسكني، الإرث: الأصل، الجد (بفتح الميم): الحظ أو العظمة، و(بكسرها): الاجتهاد في الأمور أو المحقق المبالغ فيه، ما عجبت: ما زائدة، العاقد المال: الذي يجمع المال ويعتقده، الخبول: جمع خبل وهو الفساد، بجيل: عظيم. يريد ما يصير إليه من بؤسى ونعمى، أجمل العيش: أجمل في طلبه؛ أي اطلبه بتؤدة واعتدال وبعد عن الإفراط، الترقيح: إصلاح المال والقيام عليه، الشروى: المثل، الفتيل: الخيط الذي في شق النواة.

3- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، ص237.

انتماءها إلى النسق الثقافي الذي يقوم عليه النظام القبلي، فراح الشاعر يتغنى بالقيم الإنسانية التي تأصلت في أغوار نفسه، وعلى إثر ذلك تتضخم أناه التي تتبع مبدأ الواقع كما أسلفنا.

ومن هنا يعجب الشاعر ممن يخرج عن إطار منظومة القيم تلك، إذ يستنكر مكتنزي المال، وينصحهم بالاعتدال في طلب العيش، وحجته في ذلك أن لا أحد يسلم من نوازل الدهر ونوائبه، ويبدو أن الذات الشاعرة لا تكترث بالقطيعة بينها وبين الآخر/ العاذلة؛ لأن تأسيس القيم وتمثلها أجدى وأهم، وشكل ذلك الصراع القيمي مبعث قلق الآصرة القبلية لدى الأنا، الذي أفضى بدوره إلى اضطرابها وعزلتها؛ إثر تراجع منظومة القيم، وغياب الجانب القيمي في المجتمع.

ولا غرو في أن حاجة الفرد الجاهلي لتحقيق ذاته، وضمان وجوده، مرتبطة بالنسق القيمي الذي يتناسب ومنظومة الحياة السائدة في ذلك الوقت؛ فالمعول عليه في ضمان البقاء هو التمسك بتلك القيم وتمثلها، وعبر بعض الشعراء عن العاذلة التي تمثل النسق النقيض للنسق القيمي والناقض له؛ إذ يعبر صوت العاذلة عن "رؤية المجتمع الجاهلي للسلوك الفردي الذي لا يستند إلى توظيف العقل أو الإدراك الواعي في التعامل مع موضوعات الحياة"[1]، ولا يملك الشاعر وسيلة للرد على تلك العاذلة إلا من خلال تقديم مبررات تسوغ صنيعه، يقول عمرو بنُ الأَهْتَمِ:

**ذَرِينـي فـإنَّ البُخْـلَ يـا أُمَّ هَيْـثَمٍ     لِصـالِحِ أخـلاقِ الرجـالِ سَـروقُ**
**ذَرِيني وحُطِّي فـي هَـواي فـإنّني     على الحَسَبِ الزَّاكي الرَّفيعِ شَفيقُ**

---

[1]- عليمات، يوسف، **جماليات التحليل الثقافي**، ص56.

وإنـــي كـريمٌ ذو عِيــالٍ تهِمُّنـــي     نَوائِبُ يَغْشَـى رُزْؤُهـا وحُقوقُ[1]

يتجلى في هذا النص نفور الذات الشاعرة من القيمة النقيضة للقيمة التي تتمسك بها، والمتمثلة في قيمة البخل مقابل قيمة الكرم، فيضع النسق الضدي أمام النسق القيمي، ويحبذ الأخير عليه، كما وظف الشاعر دلالة اسم العاذلة (أم هيثم) مع ما يصبو إليه؛ إذ تتساوق دلالة الاسم مع الحاجة الملحة القابعة في اللاوعي لدى الشاعر، فعند العودة إلى معاجم اللغة يتجلى لنا أن لفظة "هثم" تشير إلى بذل المال وإعطاء شيء منه؛ ففي اللسان: "وهثم له من ماله: كما تقول قثم"، والقثم هو بذل المال للغير "قثم له من العطاء قثما: أكثر، وقيل: قثم له أعطاه دفعة من المال جيدة"[2].

وفي هذا المقام لا بد من الإشارة إلى تمثيل العاذلة للنسق النسوي/ المرأة الذي يرمز في كنهه إلى النسق الجماعي/ القبيلة، إذ يرمز الشعراء بها إلى كل قيمة نقيضة للنسق القيمي المرتبط بمنظومة الحياة في شبه الجزيرة العربية آنذاك، وترى العاذلة أن قيمة الكرم قد تفضي إلى الهلاك والعَوز؛ فلا أحد بمنأى عن نوازل الزمان ونوائبه، فما يملكه اليوم قد يفقده غدا، ولكن للشاعر رأي آخر؛ إذ يرى في إتلافه للمال منفعة للجماعة، وبذلك فهو يحقق أهم مظهر من مظاهر الانتماء إلى الجماعة، وإن كان هذا الانتماء قلقا إثر عزلة الشاعر الناتجة عن قلق الأصرة القبيلة.

وفي هذا المقام لا مناص من القول إن أنا الشاعر ذائبة في بوتقة الجماعة (النحن)، حيث إن بذله للمال يصب في مصلحة الجماعة، وإن شاب انتماءه

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص125-126، يقال حط في هواه: إذا تابعه ولم يعصه في كل ما أمر به، الزاكي: النامي الكثير، تهمني: تحزنني وتقلقني.
2- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، مادة هثم، ومادة قثم.

شيء من القلق، إلا أن أناه انضوت مرة أخرى تحت لواء القبيلة، وعبر الشاعر عن ذلك من خلال تمسكه بالقيم وتشبثه بها، فلم تخل الذات الشاعرة برباط القبيلة، ولم تخرج عن إطارها.

ثم راح الشاعر يتغنى بكرمه وبذله ماله في سبيل الآخرين، وبذلك يثبت هويته، ويحقق ذاته، ويؤكد انتصار نسقه القيمي/ الذاتي، إذ أنشأ يقول:

**ومُسْتَنْبِحٍ بعدَ الهُدوءِ دَعْوَتُهُ ... وقد حانَ من نَجْمِ الشتاءِ خُفوقُ**

**يُعالِجُ عِرْنينًا مِنَ اللّيلِ بارِدًا ... تَلُفُّ رِياحٌ ثَوْبَهُ وبُروقُ**

**أَضَفْتُ فلم أُفْحِشْ عليهِ ولم أَقُلْ ... لِأَحْرِمَهُ: إنَّ المكانَ مَضيقُ**

**فقلتُ لهُ: أهلًا وسهلًا ومرحبًا ... فهذا صَبوحٌ راهِنٌ وصديقُ**

**وقُمْتُ إلى البَرْكِ الهَواجِدِ ... مَقاحيدُ كُومٌ كالمجادِلِ رُوقُ**

**بأدَّماءَ مِرباعِ النِّتاجِ كأنَّها ... إذا عَرَضَتْ دونَ العِشارِ فَنيقُ**[1]

يؤكد الشاعر القيم الإنسانية التي تأصلت في كوامن نفسه، فراح يفتخر بتمسكه بالنسق القيمي وتمثله لقيمة الكرم، إذ قدم صورة واضحة تعكس كرمه وبذله ماله في سبيل من يطلب يد العون، وفي ذلك تمثل لما تمليه

---

1- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص126، المستنبح: ابن السبيل أو الرجل يضل الطريق ليلا فينبح لتجيبه الكلاب إن كانت قريبا منه، فإذا أجابته تبع أصواتها، فأتى الحي فاستضافهم، دعوته: أوقدت له نارا يستضيء بها، النجم: الثريا، وذلك أنها تخفق للغروب جوف الليل في الشتاء، العرنين: الأنف، والمراد به هنا أول الليل واستعاره لليل، بروق: إنما اللف للرياح خاصة، فأتبع البروق الرياح على مجاز الكلام، كأنه قال: وتلمح له بروق، الصبوح: الشرب بالغداة، الراهن: الدائم أو الثابت، البرك: إبل الحي كلهم، الهواجد: النيام، فاتقت: جعلت بيني وبينها الأدماء التي في البيت التالي، المقاحيد: الإبل العظام الأسنمة. والكوم كذلك: جمع كوماء، المجادل: القصور، الروق: الخيار، الأدماء: البيضاء، مرباع النتاج: يكون نتاجها في أول الربيع وذلك أقوى لولدها؛ لأن الربيع يمتد لها فترعاها أمهاتها فلا يأتيها الصيف حتى تقوى فما نتج في الصيف كان أضعف لأنه ينتج بعد تصرم الكلأ، العشار: جمع عشراء، وهي الناقة مضى عليها من لقحها عشرة أشهر، الفنيق: الفحل، وشبه هذه الأدماء به لعظمها، والمعنى: أن الإبل أنفت بهذه الناقة، أي كانت أفضلهن وأكرمهن فاخترتها لقرى الضيف، فكأنها وقت الأخريات.

عليه الأنا المثالية، إذ يثبت الشاعر مرة أخرى تفوق نسقه القيمي والأخلاقي الذي يتمسك به، وانتصاره على النسق النقيض/ الجماعي الذي تمثله صوت العاذلة؛ فراح يسرد صور بطولاته وقيمه التي يتشبث بها.

وتتضخم ذات الشاعر تدريجيا إثر تمردها على منظومة النسق الجمعي/ النسق الذي ترفضه الأنا؛ ويعزى ذلك إلى أن "إخفاق الأنا في إقامة العلاقة مع النحن، والشعور الحاد القلق بالعزلة الذي ينشأ عن هذا الإخفاق يمهد لنشأة شعور الذات المتزايد بنفسها"[1]، إذ يتجلى في هذا النص صراع الشاعر مع المفاهيم المبثوثة في ثقافة النظام القَبَلي، فنراه يمضي في تأسيس قيم الكرم والبذل والعطاء، وتبني المفاهيم المرتبطة بالنسق القيمي الذي يلح عليه ويتمثله، ويؤسس أيضا لرفض المفاهيم الخاصة بالنسق النقيض، فمن يتمسك بالقيم لا تطاله ألسنة الشعراء، ولا يتعرض لهجائهم، وفي ذلك يقول:

**وكلُّ كَريمٍ يَتَّقي الذَّمَّ بالقِرى　　　وللخَيْرِ بينَ الصّالحينَ طَريقُ**[2]

إن الصراع القيمي بين الأنا والآخر غالبا ما يفضي إلى حدوث تصدع في الرابطة القبلية؛ إذ تتمسك الأنا بالنسق القيمي وتصر على تجسيده؛ تحقيقا لذاتها وخلودها المعنوي، كما ترتجي من ورائها الرفعة والعزة، وفي المقابل تكون نظرة الآخر/ الوعي المجتمعي لذلك النسق نظرة ضبابية تدل على تمسكه بالنسق النقيض/ الجماعي الرافض للنسق القيمي/ الذاتي.

---

1- بردانيف، نيقولاي (1985م)، **العزلة والمجتمع**، (ترجمة: فؤاد كامل)، طرابلس: المنشورات الجامعة، ص93.

2- الضبي، المفضل بن محمد، **المفضليات**، ص127، القرى: ما يقدم إلى الضيف.

ولا شك أن ذلك يفضي إلى قلق الآصرة القبلية واضطراب الانتماء، فتشعر الأنا بالغربة النفسية عن هذا المجتمع الذي يكبت ما يختلج فيها إذ تعتبر الأنا اختراق القيم عملا مرذولا، وبالرغم من ذلك فإنها لا تنفصل عن هويتها المجتمعية بالمعنى الدقيق، أي تبقى في حالة العزلة، ولا تتعداها إلى حالة التمرد، كما نجد عند الشعراء الصعاليك على سبيل المثال، إذ "إن هذا الانفصال ليس انفصالا للأنا عن النحن - كما يقال عادة -؛ لكنه في حقيقته انفصال للذات في ذاتيتها عن الذات الجماعية، أي انفصال وعي عن وعي"[1].

فالوعي الشعري يشي بالقيم التي يتبناها الشاعر ويدافع عنها، وعلى النقيض من ذلك؛ فقد آثر الجانب الآخر/ الوعي المجتمعي أن لا يتبناها أو يتمثلها؛ إذ سعت أنا الشاعر إلى أن تحقق مبدأ التكافل بين الذات الفردية والذات الجماعية؛ سعيا للوصول إلى مجتمع مثالي خاضع لنسق قيمي وأخلاقي، يحرص على ضمان أسباب البقاء، في ظل البيئة الطبيعية التي حتمت على العربي الامتثال لمنظومة القيم والتفاخر بها، إذ تباهى بالقيم المتأصلة في نفسه؛ لما فيها من تحقيق لذاته ورفعة لشأنه بين آبناء جلدته.

فما كان منه إلا أن يدافع عن النسق القيمي ويحارب المفاهيم الشائعة في الفكر النقيض لذلك النسق الذي يحدث شرخا في الرابطة القبلية لا محالة، ويكون هذا الشرخ سببا في عزلة الفرد وشعوره بالاغتراب؛ "فالإنسان الذي يخلع على حياته معنى ذاتيا صرفيا، دون أن يتمكن من تحقيق أي تآزر بينه

---

1- الجهاد، هلال، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ص197.

وبين الغير [...] لا بد من أن يجد نفسه في خاتمة المطاف نهبا لأحاسيس القلق والغربة والضياع والعبث واللامعقول!"[1].

وفي هذا المقام آثرنا الاقتصار على هذه الشواهد الشعرية التي قد تفي بالغرض؛ لئلا يطول أمر استقصائها، إذ مثلت تلك الشواهد الصراع القيمي بين الأنا/ الذات الشاعرة والآخر/ الوعي المجتمعي لدى القبيلة، ذلك الصراع الذي يحدث شرخا في الرابطة القبلية الذي ما يلبث أن يتحول إلى نشيج واضطراب، إذ يتشقق البناء الداخلي للنظام القبلي؛ فتشعر الذات بالخوف من مصيرها الفردي، من خلال تأملها للمصير الجماعي القلق، وبالرغم من الاضطراب الذي يتملكها، بفعل تراجع منظومة القيم؛ فإنه لا يكون مبررا للخروج عن القبيلة أو التمرد عليها، ومرد ذلك أن الأصل الذي تقوم عليه علاقة الشاعر الجاهلي بقبيلته يكمن في الانتماء والانضواء تحت لواء النظام المتعالي/ السلطة.

---

1- إبراهيم، زكريا (1971م)، **مشكلة الحياة**، ط1، القاهرة: مكتبة مصر، ص154.




# الخاتمة

عُنيت هذه الدراسة بالكشف عن تجليات العلاقة بين الأنا والآخر في الخطاب الشعري في المفضليات، إذ رصدت من خلال تلك العلاقة صدى التجربة الإنسانية للأنا من خلال حوارها مع الآخر على اختلافه وتعدده، على اعتبار أن الآخر يمثل كل ما هو خارج الأنا، ومن خلال استقراء الخطاب الشعري في اختيارات المفضل الضبي الشعرية تجلت لنا بوضوح نظرة الإنسان إلى الوجود والقضايا المتصلة به.

وفي التمهيد سلطت الضوء على مفهوم الأنا والآخر من منظور الحقول الإنسانية المختلفة: كعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع، وعرضت لنظرة الأنا إلى الآخر وموقفها منه، واختلافها عن الذات المشكلة لهويتها، وتطرقت إلى أثر البيئة الطبيعية في تشكيل منظومة الحياة في مجتمع شبه الجزيرة العربية، وإلى اتخاذ الشعراء من الطبيعة الصائتة والصامتة آخر يعكس قلقها الوجودي، وانطلاقا من مفهوم الأنا والآخر تجلت لنا أهمية هذه الثنائية في تحديد نظرة الذات للوجود.

وفي الفصل الأول رصدت تجليات الحوار بين الأنا المتمثلة بالذات الشاعرة والآخر المتمثل بالمكان/ الطلل، إذ أسقط الشاعر داخله المتأزم إثر القضايا الوجودية التي تؤرقه على الطلل، وفيه إما ينتصر إلى الحياة، أو يسلم بالموت من خلال الرموز التي يوظفها في خطابه الشعري.

وعقدت الفصل الثاني لدراسة العلاقة بين الأنا والحيوان، إذ اتخذت الأنا من مشهد الحيوان معادلا موضوعيا يعكس التداعيات النفسية للذات الشاعرة، وموقفها المتأرجح بين البقاء والفناء، فعندما عرض الشاعر لمشهد الحيوان ذي الدلالة العميقة، فإنه أزاح الستار عن القضايا التي تؤرق الفرد في شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي خاصة، تلك القضايا المتصلة ببطش الدهر، ويد الزمن الفاعلة المدمرة التي تفتك بجسد الإنسان.

واستقرأت في الفصل الثالث العلاقة بين الأنا والسُّلطة الممثلة بالنظام القبلي السائد في شبه الجزيرة العربية، فرصدت تعدد مواقف الأنا من الآخر/ ممثل السلطة (سيد القبيلة/ الملك) ما بين خضوع وتمرد، واختلاف مواقفها من السلطة/ القبيلة ما بين انتماء، وقلق في الانتماء أو ما يسمى بقلق الآصرة القبلية الذي قد يفضي إلى تمرد وخروج عن القبيلة.

وأثمرت عن هذه الدراسة نتائج عدة منها أهمية دراسة ثنائية الأنا والآخر للكشف عن القضايا التي تؤرق الشاعر في اختيارات المفضل الضبي الشعرية، على اعتبار أنه خطاب واحد يعبر عن ذات واحدة تنضوي تحت لوائها الأنوات التي تتشارك الهُوية ذاتها، فعكس ذلك الآخر نظرة الجاهلي للحياة والكون والقضايا المتصلة بالوجود.

ومن خلال استقراء الخطاب الشعري في المفضليات، ورصد علاقة الأنا بالمكان والحيوان والسلطة، تكشف لنا تمتع القصيدة الجاهلية بالوحدة العضوية، وتوصلنا إلى ذلك استنادا إلى الوحدة الشعورية المبثوثة في ثنايا النص، كما خلصت هذه الدراسة إلى رجحان كفة ذوبان الأنا في بوتقة الآخر/ النحن - على اعتبار أن الآخر هو كل ما يقع خارج الأنا -، إذ عبر

الشاعر الجاهلي/ المخضرم عن القضايا التي تؤرقه على اعتبار أن المفضليات ديوان جامع لأشعار الجاهليين والمخضرمين، وأن القصيدة الإسلامية هي امتداد للقصيدة الجاهلية في البناء والأسلوب، وإن طغى الخطاب الشعري الجاهلي على المفضليات.

وما يدعم ما ذهبنا إليه في انصهار الأنا في بوتقة النحن، أن الذات الشاعرة عبرت عن القضايا التي تؤرق الإنسانية، وتعبر عن كل أنا تنتمي إلى الذات الجماعية، فعبر الشاعر عن تجربته وغيرها من القضايا ذات الصلة الوثيقة بقضايا البقاء والفناء، كما طغى على الخطاب الشعري الجاهلي صوت القبيلة/ الذات الجماعية، وإن كانت الذات الفردية هي المتحدثة، وهذا ما يعلل غلبة غرض الفخر القبلي على الخطاب الشعري في المفضليات.

ولم يؤثر التصدع في الرابطة القبلية بين الأنا والسلطة بشكل كاف على انتماء الأنا للقبيلة، وإن أحدث ذلك شرخا في تلك العلاقة بينهما، إذ تبقى الأنا منضوية تحت لواء القبيلة، وإن حدث قلق في الآصرة القبلية، إلا أن ذلك التصدع قد يفضي إلى تمرد، وخروج عن الذات الجماعية كمان نجد في خطاب الصعاليك.

وخلصت الدراسة إلى نتيجة مفادها أن معالجة النص الشعري القديم في ضوء نتاجات منهج الدرس النفسي، يثمر عنه الكشف عن المكنونات النفسية التي تعتور الذات الشاعرة، فعند سبر أغوار الحوار الدائر بين الأنا والآخر واستبطانه، نتلمس الهواجس والقضايا والتطلعات القارة في نفس الذات الشاعرة والكامنة في أبعد اغوار نفسها، فكان كل مظهر من مظاهر

الطبيعة يبعث الإنسان الجاهلي على التساؤل عما سيحل به وعن المصير الذي ينتظره.

وعند معالجة الخطاب الشعري باستخدام أدوات الناقد الحديثة، وبتوظيف المصطلحات النفسية ذات الأهمية البالغة في تحديد الحالة التي يعيشها الشاعر، ونظرته لقضايا الحياة والموت نستطيع أن نصل إلى تصورات دقيقة تعبر عما يختلج الشاعر الجاهلي ويؤرق ذاته.

لذا توصي هذه الدراسة بالإفادة من نتاجات الحقول الإنسانية، وأخص بالذكر نتاجات الدرس النفسي عامة، وثنائية الأنا والآخر - على اعتبار أنها إحدى نظريات الدرس النفسي الحديثة - خاصة في معالجة الخطاب الشعري القديم المبثوث في المجموعات الشعرية الأخرى؛ كالحماسات وجمهرة أشعار العرب والأصمعيات، أو دراسة أحد الدواوين الشعرية المنفردة في ضوء هذه النظرية الحديثة، وبامتلاك أدوات الناقد القادرة على استبطان الخطاب الشعري وقراءته برؤية حديثة.

والله ولي التوفيق

# ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

- إبراهيم، زكريا (د.ت)، **مشكلة الإنسان**، القاهرة: مكتبة مصر.

- إبراهيم، زكريا (1971م)، **مشكلة الحياة**، ط1، القاهرة: مكتبة مصر.

- الأزهري، أبو منصور (ت370هـ/981م)، **تهذيب اللغة**، ط1، (تحقيق: رياض زكي قاسم)، دار المعرفة، بيروت، 2001م.

- اسليم، فاروق أحمد (1998م)، **الانتماء في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- الإصطخري، أبو إسحاق إبراهيم (ت346هـ/957م)، **المسالك والممالك**، دار صادر، بيروت، 2004م.

- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك (ت216هـ/828م)، **الأصمعيات**، ط2، (تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، 1964م.

- امرؤ القيس، ابن حُجر الكِندي، **ديوانه**، ط4، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، 1984م.

- أمين، أحمد (1952م)، **الصعلكة والفتوة في الإسلام**، القاهرة: دار المعارف للطباعة والنشر.

- البازعي، سعد والرويلي، ميجان (2003م)، **دليل الناقد الأدبي**، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- البازعي، سعد (2008م)، **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (ت256هـ/870م)، **صحيح البخاري**، ط5، دار ابن كثير، دمشق، 1993م.

- بردائيف، نيقولاي (1985م)، **العزلة والمجتمع**، (ترجمة: فؤاد كامل)، طرابلس: المنشورات الجامعة.

- برقاوي، أحمد (2005م)، **الأنا**، دمشق: (د.م).

- البطل، علي (1980م)، **الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، ط1، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

- بلوحي، محمد (2004م)، **آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- البهبيتي، محمد نجيب (1982م)، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، الدار البيضاء: دار الثقافة.

- بوبعيو، بوجمعة (2001م)، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت502هـ/1109م)، **شرح اختيارات المفضل**، (تحقيق: فخر الدين قباوة)، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1972م.

- الجابري، محمد عابد (1984م)، **العصبية والدولة**، ط4، الدار البيضاء: دار النشر المغربية.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/868م)، **البيان والتبيين**، ط2، (تحقيق: عبد السلام هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1960م.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ/868م)، **الحيوان**، ط1، (تحقيق: عبد السلام هارون)، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1940م.

- الجبوري، يحيى (1986م)، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، ط5، بيروت: مؤسسة الرسالة.

- الجمحي، محمد بن سلام (ت231هـ/846م)، **طبقات الشعراء**، ط1، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، دار المدني، جدة، 1985م.

- جمعة، حسين (2010م)، **الحيوان في الشعر الجاهلي**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.

- جمعة، حسين (2011م)، **مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية**، دمشق: دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.

- الجهاد، هلال (2001م)، **فلسفة الشعر الجاهلي**، ط1، دمشق: دار المدى.

- حاوي، إيليا (1981م)، **فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب**، بيروت: دار الثقافة.

- الحتي، حنا نصر (2007م)، **الناقة في الشعر الجاهلي**، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

- حسن، عزة (1968م)، **شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث**، (د.م).

- الحصادي، نجيب (1996م)، **جدلية الأنا والآخر**، ط1، القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع.

- الحفني، عبد المنعم (2000م)، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ط3، القاهرة: مكتبة مدبولي.

- حمود، ماجدة (2013م)، **إشكالية الأنا والآخر**، ط1، الكويت: عالم المعرفة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- حمور، أماني (1998م)، **علقمة بن عبدة: حياته وشعره**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم درمان الإسلامية، أم درمان، السودان.

- حميدان، نضال (2002م)، **الأنا والآخر في المعلقات العشر**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا.

-الحوفي، أحمد محمد (1958م)، **أغاني الطبيعة في الشعر الجاهلي**، القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

-خان، محمد عبد المعيد (1937م)، **الأساطير العربية قبل الإسلام**، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

- خليف، يوسف (1978م)، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ط3، القاهرة: دار المعارف.

- خليف، يوسف (1981م)، **دراسات في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار غريب.

- دوركايم، إميل (2017م)، **قواعد المنهج في علم الاجتماع**، (ترجمة: محمود قاسم ومحمد بدوي)، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

- أبو ديب، كمال (1986م)، **الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الذبياني، زياد بن معاوية، **ديوانه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، ط2، دار المعارف، القاهرة.

- ربابعة، موسى (2002م)، **قراءة النص الشعري الجاهلي: مقاربات نصية**، إربد: دار الكندي.

- ربابعة، موسى (2006م)، **تشكيل الخطاب الشعري**، ط2، عمان: دار جرير.

- ابن رشد، محمد بن أحمد (ت595هـ/1198م)، **تلخيص ما بعد الطبيعة**، (تحقيق: عثمان أمين)، دار المعارف، القاهرة، 1958م.

- رومية، وهب (1979م)، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، ط2، بيروت: مؤسسة الرسالة.

- رومية، وهب (1996م)، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- زقزوق، محمود حمدي (1997م)، **المنهج النفسي بين الغزالي وديكارت**، ط4، القاهرة، دار المعارف.

- أبو زيد، أحمد (1975م)، **البناء الاجتماعي**، ط4، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- زيدان، جرجي (1985م)، **تاريخ التمدن الإسلامي**، القاهرة: دار الهلال.

- أبو سويلم، أنور (1983م)، **الإبل في الشعر الجاهلي**، ط1 ، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر.

- أبو سويلم، أنور (1987م)، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط1 ، عمان: دار عمار.

- ابن سينا، أبو علي الحسين (ت427هـ/1037م)، **رسالة في معرفة النفس الناطقة وأحوالها**، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، (د.ت).

- الشورى، مصطفى عبد الشافي (1996م)، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ط1 ، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

- صليبا، جميل (1982م)، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

- الضبي، المفضل بن محمد (ت178هـ/780م)، **ديوان المفضليات مع شرح وافر لابن الأنباري**، (تحقيق: كارلوس يعقوب لايل)، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت: 1920م.

- الضبي، المفضل بن محمد (ت178هـ/780م)، **المفضليات**، ط6، (تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون)، دار المعارف، القاهرة، 1963م.

- ضيف، شوقي (1962م)، **في النقد الأدبي**، ط9، القاهرة: دار المعارف.

- الطائي، يحيى بن مدرك، **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**، (تحقيق: عادل سليمان جمال)، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت).

- طه، فرج عبد القادر وآخرون (1989م)، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، ط1، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

- الطيب، عبد الله (1970م)، **شرح بائية علقمة "طحا بك قلب"**، بيروت: دار الفكر.

- ظلام، سعد (1992م)، **من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي**، ط2، القاهرة: دار المنار.

- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد (ت328هـ/940م)، **العقد الفريد**، (تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري)، دار الأندلس، بيروت، 1996م.

- عبد الرحمن، عائشة (1966م)، **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.

- عبد الرحمن، عفيف (1984م)، **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**، ط1، بيروت: دار الأندلس.

- عبد الرحمن، نصرت (1982م)، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط2، عمان: مكتبة الأقصى.

- عبد النور، جبور (1984م)، **المعجم الأدبي**، ط2، بيروت: دار العلم للملايين.

- العريفي، سعد عبد الرحمن (2007م)، **سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي**، ط1، تبوك: النادي الأدبي.

- العزيز، حسين قاسم (2014م)، **دراسات عن أساطير عرب شبه الجزيرة قبل الإسلام**، ط1، بيروت: المركز الأكاديمي للأبحاث.

- عطوان، حسين (1970م)، **مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار المعارف.

- علوش، سعيد (1985م)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

- علي، جواد (1970م)، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ط1، بيروت: دار العلم للملايين.

- عليمات، يوسف (2004م)، **جماليات التحليل الثقافي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- عمارة، إخلاص فخري (1991م)، **الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب.

- العودات، حسين (2010م)، **الآخر في الثقافة العربية**، ط1، بيروت: دار الساقي.

- عوض، ريتا (1992م)، **بنية القصيدة الجاهلية**، ط1، بيروت: دار الآداب.

- الغذامي، عبد الله محمد (2009م)، **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- الغزالي، أبو حامد (ت505هـ/1111م)، **المعارف العقلية**، ط1، (تحقيق: عبد الكريم العثمان)، دار الفكر، دمشق، 1963م.

- فتحي، إبراهيم (1986م)، **معجم المصطلحات الأدبية**، ط1، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

- فرويد، آنا (1972)، **الأنا وميكانيزمات الدفاع**، (ترجمة: صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

- فرويد، سيجموند (1980م)، **ما فوق مبدأ اللذة**، (ترجمة: إسحاق رمزي)، ط5، القاهرة: دار المعارف.

- فرويد، سيجموند (1982م)، **الأنا والهو**، (ترجمة: محمد عثمان نجاتي)، ط4، القاهرة: دار الشروق.

- قاسم، باسم إدريس (2014م)، **الشاعر الجاهلي والوجود دراسة فلسفية ظاهراتية**، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

- قاسم، سيزا (2002م)، **القارئ والنص**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- القرعان، فايز عارف (1998م)، **الوشم والوشي في الشعر الجاهلي**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- القلقشندي، أحمد بن علي (ت821هـ/1418م)، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ط1، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.

- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت456هـ/1064م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط5، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، 1981م.

- كريب، إيان (1999م)، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، (ترجمة: محمد حسين غلوم)، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- كموني، سعد (1999م)، **الطلل في النص العربي**، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي.

- لالاند، أندريه (2001م)، **موسوعة لالاند الفلسفية**، (ترجمة: خليل أحمد خليل)، ط2، بيروت: منشورات عويدات.

- ماي، رولو (1993م)، **البحث عن الذات**، (ترجمة: عبد علي الجسماني)، ط1، عمان: دار فارس.

- مجمع اللغة العربية بالقاهرة (1983م)، **المعجم الفلسفي**، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.

- مروة، حسين (1987م)، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، بيروت: دار الفارابي.

- المطلبي، عبد الجبار (1980م)، **مواقف في الأدب والنقد**، بغداد: دار الرشيد للنشر.

- منصور، حمدي محمود (2010م)، **قراءة في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان: دار الفكر.

- منصور، حمدي محمود (2011)، **دراسات في الشعر الجاهلي والإسلامي**، ط1، عمان: دار الفكر.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (ت711هـ/1311م)، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 2004م.

- المولى، محمد أحمد، والبجاوي، علي محمد، وإبراهيم، محمد أبو الفضل (1942م)، **أيام العرب في الجاهلية**، ط1، القاهرة: دار عيسى البابي الحلبي.

- مونسي، حبيب (2011م)، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

- ناصف، مصطفى (1981م)، **دراسة الأدب العربي**، ط2، بيروت: دار الأندلس.

- ناصف، مصطفى (1981م)، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ط2، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

- النص، إحسان (1973م)، **العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**، ط2، بيروت: دار الفكر.

- النعيمي، أحمد إسماعيل، (1995م)، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، القاهرة: سينا للنشر.

- النعيمي، أحمد إسماعيل، (2012م)، **القبيلة في الشعر الجاهلي**، عمان: دار الضياء للنشر والتوزيع.

- نوفل، سيد (1945م)، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، القاهرة: مطبعة مصر.

- هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، **قضايا معاصرة في الأدب والنقد**، القاهرة: دار نهضة مصر.

- هلال، محمد غنيمي، (1997م)، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

- الهمداني، أبو محمد الحسن (ت334هـ/945م)، **صفة جزيرة العرب**، ط1 ، (تحقيق: محمد بن علي الأكوع الحوالي)، مكتبة الإرشاد، صنعاء، 1990م.

- هوندرتش، تد (2003م)، **دليل أكسفورد للفلسفة**، (ترجمة: نجيب الحصادي)، ج1 ، ليبيا: المكتب الوطني للبحث والتطوير.

- اليوسف، يوسف (1975م)، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

- يونغ، كارل غوستاف (1997م)، **جدلية الأنا واللاوعي**، (ترجمة: نبيل محسن)، ط1 ، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

**-الدوريات:**

- بوغديري، ياسين (2001م)، مشكلة الآخر في الفلسفة المعاصرة، **مجلة المسار**، ع49.

- الجادر، محمود عبد الله (1986م)، الشاعر العربي قبل الإسلام وتحديات العصر، **المورد**، 15(2).

- الخضراوي، إدريس (2006م)، المتخيل والتمثيل الثقافي للآخر، قراءة في كتاب (تمثيلات الآخر)، **مجلة العلوم الإنسانية**، (12).

- الطيب، عبد الله (1999م)، بسطت رابعة الحبل لنا، **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة**، ج86.

- عشا، علي مصطفى (2001م)، جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، 19(76).

- عشا، علي مصطفى، (2007م)، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، 82، ج3.

- المجالي، جهاد شاهر (2000م)، القاضي الجرجاني وأثر البيئة في الشعر، **مجلة المنارة**، 6(1).






# الفهرس




تعد ثنائية الأنا والآخر من أبرز القضايا التي شغلت النقاد والباحثين في حقل الدراسات الأدبية الحديثة؛ إذ تفضي هذه الثنائية إلى فهم علاقة الشاعر ببيئته ومجتمعه، على اعتبار أن الآخر هو كل ما يقع خارج الأنا، كما تعد دراسة التراث الشعري القديم في ضوء نتاجات حقول الدراسات الإنسانية وأخص بالذكر المنهج النفسي، من أهم الدراسات التي تلقي الضوء على الجوانب المستترة في النص الشعري القديم، إذ تكشف بحق عن المكنونات النفسية للشاعر التي برزت فيما جادت به قريحته.

وترتبط ثنائية الأنا والآخر بالأغراض الشعرية ارتباطا وثيقا؛ إذ تتمحور حول القضايا المتصلة بعلاقة الشاعر ببيئته الطبيعية والاجتماعية، واستجابته للتحديات التي تفرضها عليه بيئته ومنظومة الحياة السائدة في عصره، وتنطوي تلك القضايا الوجودية في كنهها على القلق الوجودي المتصل بثنائية الحياة والموت في ظل الظروف البيئية السائدة في شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي؛ فالقارئ للتراث الشعري القديم عامة، والمفضليات خاصة يستطيع أن يتلمس علاقة تلك الثنائية بالقضايا التي تؤرق كوامن الشاعر الجاهلي وتخامر نفسه.

وستحاول هذه الدراسة أن تكشف عن تجليات العلاقة بين الأنا المتمثلة بالذات الشاعرة، والآخر - على اختلافه - في حدود بيئة الأنا ومجتمعها، ومحاولة استكناه الحوار الدائر بينهما من خلال تقصي تجليات هذه الثنائية في الخطاب الشعري في المفضليات، وتقع هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، ويتناول التمهيد مفهوم ثنائية الأنا والآخر في حقول الدراسات الإنسانية النفسية والفلسفية والاجتماعية، وتطرقت فيه إلى تسليط الضوء على أثر البيئة الطبيعية في تحديد منظومة الحياة في شبه الجزيرة العربية إبان العصر الجاهلي، وتطرق الشعراء إلى اتخاذ الطبيعة بنوعيها الصامتة والصائتة معادلا موضوعيا لما يخامر كوامنهم.




دار يافا العلمية للنشر والتوزيع
الأردن - عمان - الأشرفية
تلفاكس ٠٠٩٦٢٦ ٤٧٧٨٧٧٠
ص.ب ٥٢٠٦٥١ عمان ١١١٥٢ الأردن
E-mail: dar_yafa@yahoo.com